

العدد الخامس
فبراير ١٩٦٨
الصفحة ١٠ قرص



فهرس

المأثورات الشعبية في خطة وزارة الثقافة ٣
د. عبد الحميد يونس

اطالس المأثورات الشعبية ١٢
د. محمود فهمى حجازى

الدراسات الفولكلورية بالمغرب ٢٦
عثمان الكعك

الاغنية الشعبية والاغنية الدارجة ٣٧
فوزى العنتيل

الاغنية الشعبية موسيقالما وعلاقتها بالكلمات ٤٣
أحمد مرسي

الآثار والفنون الشعبية في اليمن ٤٨
عبد الفتاح عيد

سيناء .. الارض والناس ٧٢
د. محمد صبحى عبد الحكيم

سيناء .. تاريخها وآثارها ٧٠
د. أحمد فخرى

الصور الفوتوغرافية للمصورين
أحمد عبد الفتاح
نادية عبد الملك

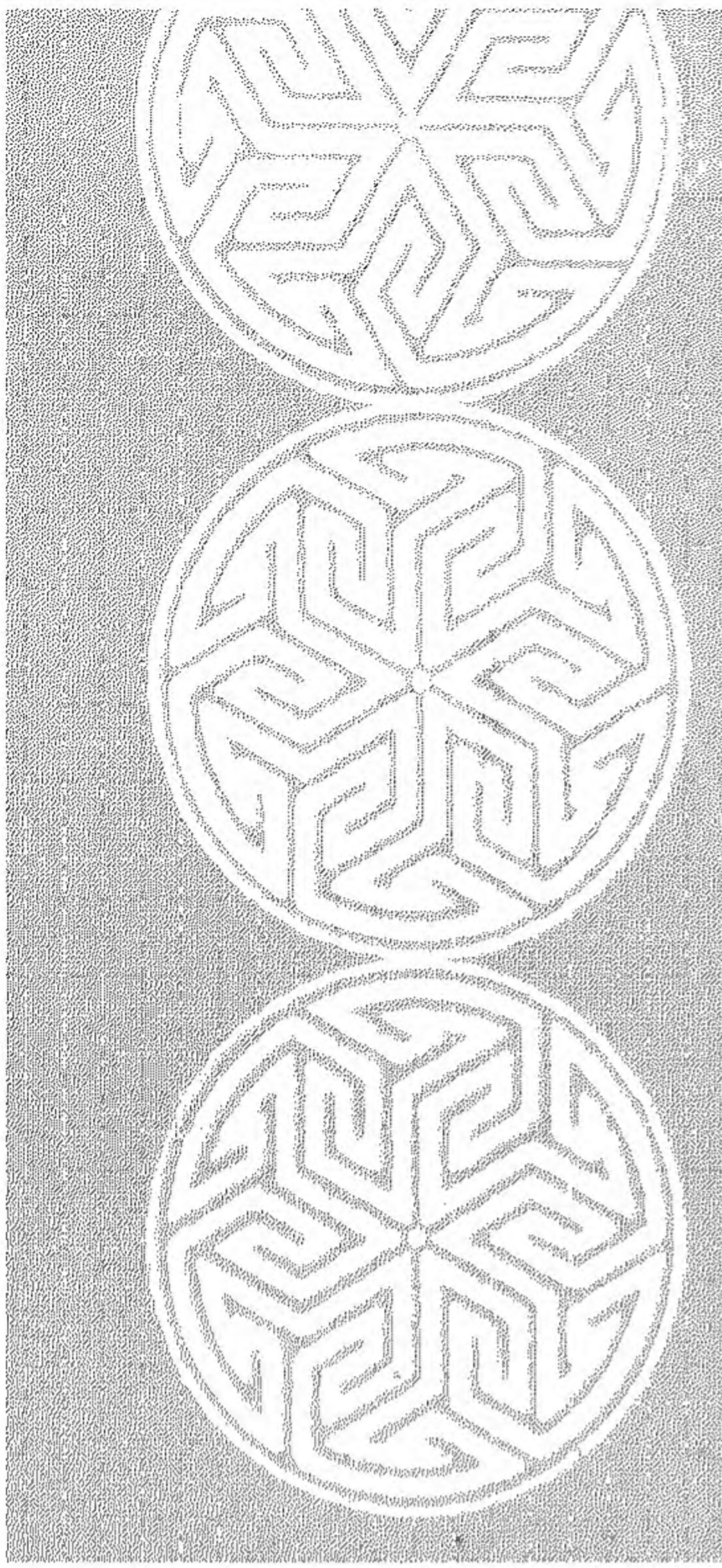
الزى والزينة في سيناء ٧٨
د. عثمان خيرت

سيناء .. عاداتها وتقاليدها ٨٦
محمد طلبة رزق

الرسوم التوضيحية للفنانين
محمد قطب
جميل شفيق
سعيد المسيرى
كمال درويش

جولة الفنون الشعبية بين المجالات ٩٦
أحمد آدم

مكتبة الفنون الشعبية ١٠٢
أحمد مرسي



المأثورات الشعبية

في خطة وزارة الثقافة

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

تنهض به - المأثورات الشعبية بصفة خاصة - ولعل أول ما ينبغي أن نسجله هو ذلك الإدراك الواعي للثقافة باعتبارها جوهرًا لا عرضًا في حياة الإنسان : « ان الثقافة ... ليست رداء يختال به المرء أحيانًا ويخلعه أحيانًا ، وإنما هي لحم المثقف ودمه ونفسه التي لا يستطيع أن يستبدل بها نفسًا أخرى ... المؤكد اذن أن الثقافة موقف من الحياة ، وهي بهذه الصفة ليست شكلًا ، وإنما هي قيمة . وازدهارها في أي مجتمع لا يقاس بكمية الانتاج الثقافي في هذا المجتمع وإنما بقيمته . وفي عصر الشعوب الذي نعيشه الآن قد تكون هناك أهمية للكم الثقافي ، ولكن بمعنى زيادة عدد المستمتعين بالثقافة وتيسيرها لأكثر عدد ممكن من الناس ... أي بمعنى أن يكون هناك « كيف » راق ميسر لأكثر « كم » من البشر أما خارج اطار هذا المعنى ، فقيمة الثقافة لا تتحدد إلا بمدى مساهمتها في تغيير الحياة والرد على تحديات العصر ، ودفع الأحداث في اتجاه تحقيق أحلام الإنسانية » .

ولقد جعل هذا التعريف التخطيط الثقافي

من الطبيعي أن تبرز المأثورات الشعبية باعتبارها حلقة رئيسية وحيوية بين الحلقات التي ينتظمها الاطار الحضاري لمجتمعنا ؛ ومن الطبيعي أيضا أن تأخذ هذه المأثورات مكانها اللائق بها في خطة وزارة الثقافة . وحسبنا أن نسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، وهي أن التخطيط للثقافة يعد السمة البارزة لكل مجتمع اشتراكي يقوم على النظرة العلمية الواقعية ، ذلك لأن الثقافة بحكم طبيعتها ومرونتها وقدرتها على ترسيب الخبرة والمعرفة وتحقيق الوجود الانساني كانت تخرج عن نطاق التخطيط في المراحل التي تعجز عن الاعتراف بقدرة الارادة البشرية على التغيير الا في المجال المادي وحده .

ولقد أدركت وزارة الثقافة هذه الحقيقة التي نجدها واضحة في التصدير الذي قدمه الدكتور ثروت عكاشة للكتاب المتضمن خطة الوزارة في عام ١٩٦٧ / ١٩٦٨ . ومن المقيس أن نبرز الخطوط الرئيسية لهذه الخطة فيما يتصل بتعريف الثقافة ومكانها من حياة المجتمع بصفة عامة وفي الدور الذي تنهض به - أو يجب أن

يرتكز أساسا على وظيفة الثقافة ، وهي وظيفة ايجابية تسير تطور الانسان ولا تنفصل عن تراثه لأن هذا التراث عبارة عن حصيلة هذه الثقافة في مرحلة بذاتها وفي وعاء جغرافي معين . ولذلك كانت الحقيقة الرئيسية الثانية في فلسفة التخطيط الثقافي هي التوازن بين حاجات العصر والسعى الى التقدم ، وبين التراث الانساني والقومي وفي المقدمة هذه الفقرة المستوعبة للتوازن المنشود :

« وعلى هذا الضوء وحده يمكن أن نفهم بالضبط نوع الأعمال الثقافية التي تحتاج إليها بلادنا . فهي ليست مجرد اللحاق بصورة التعبير الحديثة وانما هي في الأساس دفع القيم الثقافية الأصيلة بحيث تواكب تطور الحياة وآمال الانسانية المتجددة » .

« على أن تغير أسلوب العمل الثقافي ليعني على الاطلاق قسم الروابط بالماضي . فالانسان تاريخ متصل ، وقيم المستقبل هي الثمار الجديدة على نفس الشجرة التي أنجبت الثمار القديمة . واذا انفصل أي عمل ثقافي عن تاريخه فانه غالبا ما يتحول الى شكل أجوف



براق من الظاهر ، خاو من الباطن . ولما كان التراث الثقافي العربي يختلف عن أي تراث ثقافي آخر في أصالته وامتداد تاريخه الحي وطول التقائه بالتراث الانساني ، مؤثرا فيه ، ومتطورا به ومعه ، فان بناء العمل الثقافي العربي على أساس من التراث ، هو في الواقع اقامة له على أسس انسانية عريضة وقيم في الثقافة العالمية حية ورصينة » .

المآثورات الشعبية بين القومية والعالمية

وكل من يبحث عن الأصالة في الفكر بمعناه المتسع ، وفي الفنون والآداب حتى بقيمها الجمالية الرفيعة لا يستطيع أن يتغافل عن المآثورات الشعبية باعتبارها الأصل الذي تشعبت عنه المعارف والعلوم وصور التعبير الفني ، وباعتبارها الدعامة التي يقوم عليها الاطار الثقافي للفرد والمجتمع . ولكم ألع المتخصصون على أن هذه المآثورات التي تعبر عن الوجدان الجمعي أصدق في الكشف عن المزايا القومية والمقومات الانسانية في وقت واحد . والحديث عن التراث القومي يعني بالضرورة الحديث عن المآثورات الشعبية للأمة التي قدر لها أن تسهم في صياغة التاريخ الانساني وفي تشييد الحضارة الانسانية . ولقد حرص السيد وزير الثقافة على تسجيل هذه الحقيقة الرئيسية الثالثة التي تقوم عليها فلسفة التخطيط الثقافي وحسبنا أن نقتطف هذه الفقرة :

« ... المقصود بقومية الثقافة النقية هو أن تكون معبرة عن الخصائص الفريدة للشعب الذي أنجبها وناقلة أمينة عن تجاربه عبر التاريخ وامتداد التراث القديم ، أن تكون ملامح هذا الشعب منعكسة - لا على مضمونها فقط - وانما على أشكالها أيضا وأدواتها ووسائلها في التعبير » .

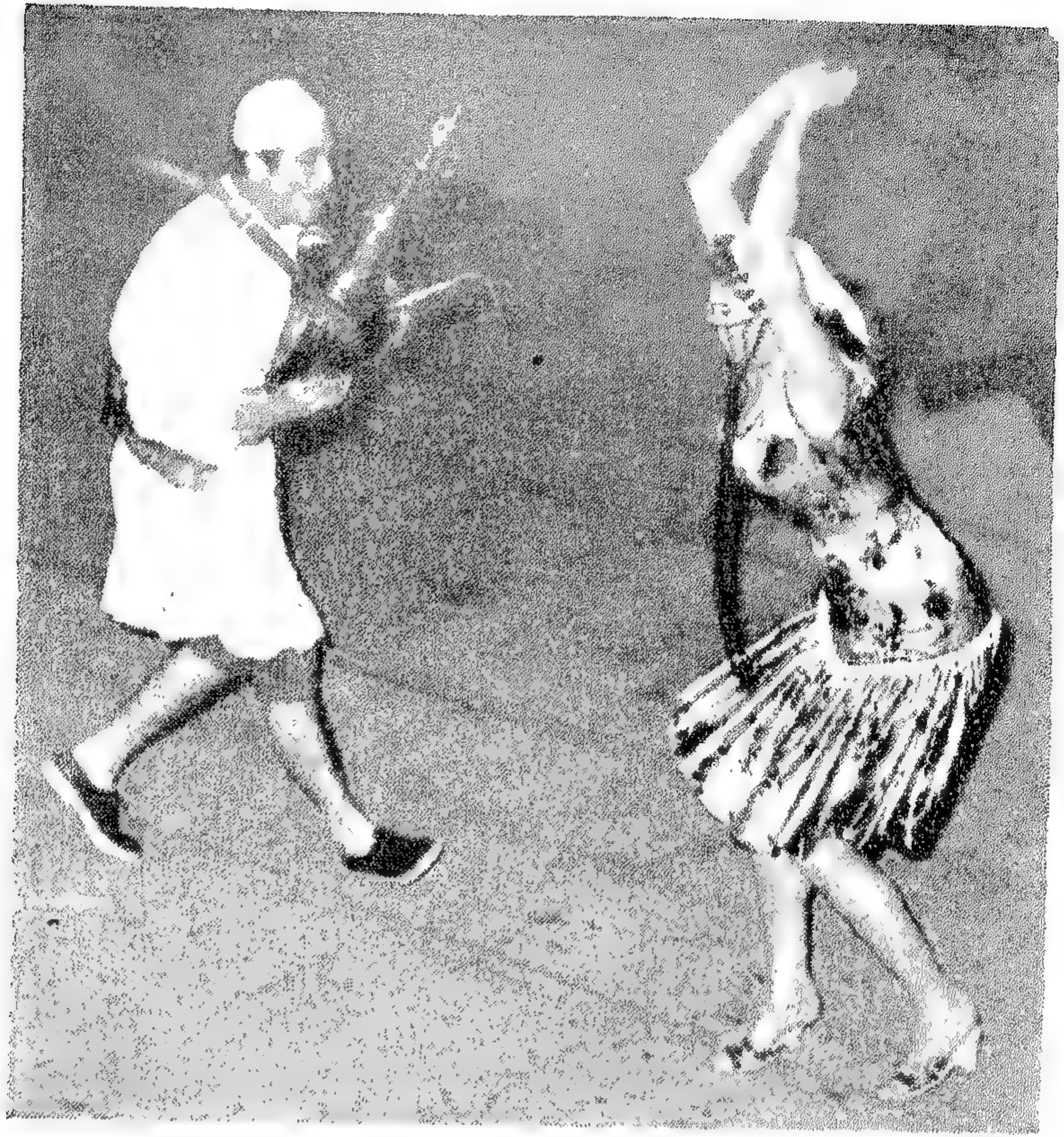
وليس أدل على النظرة النفاذة الى مرونة الثقافة مع انسانياتها من هذه الفقرة الثانية التي تؤكد تبادل التأثر والتأثير بين الشعوب :

« اننا نعني بالقومية في الثقافة أن تستلهم روح الشعب والأرض ، وطبيعة الوطن ... »



الثقافة الى الشعب .. الى جماهير الشعب ،
 ويعنى فى التخطيط أيضا توجيه الثقافة
 بالارادة الواعية الى الشعب ... جماهير
 الشعب .. قوى الشعب العاملة . ومع هذا
 التفريق بين المصطلحين فان الاتجاه الى الشعب
 يستوعب ويفيد من الثقافة الشعبية بطبيعة
 الحال . ويعترف فى الوقت نفسه بأن التراث
 الثقافى القومى أوسع مدى مما تصور الجيل
 الماضى . ولقد ورد فى مقدمة الخطة : « فى
 عصر الشعوب الذى نعيشه الآن لا يمكن أن
 تزدهر ثقافة « قومية » لا تعبر عن كافة فئات
 المجتمع الذى تمثله ، فقد مضى الوقت الذى
 كانت طبقة واحدة سائدة تعبر عن المجتمع .
 وأصبح الفلاح والعامل والجندى والحرفى
 والتاجر والموظف وصاحب المهنة يساهمون
 جميعا فى تشكيل صورة المجتمع جنبا الى
 جنب مع حامل الدكتوراه ومؤلف السيمفونيات
 الموسيقية والمخرج والممثل .
 وإذا كان هؤلاء جميعا يشكلون صورة

فهذه هى المنابع الزاخرة للفن ... ولستنا
 نحصر فى الوقت نفسه على أن نستفيد من
 تجارب الآخرين ومن التطور الذى حققوه » .
 « ان الجوهر العظيم الغامض لكل ابداع ثقافى
 أو فنى يكمن فى قدرته على أن يثبت لامتحان
 الزمن ، وان كل عصر يستطيع مهما اختلف
 النظم الاجتماعية فيه ، أن يجد فى الابداع
 الثقافى والفنى تعبيرا عن أنبل وأصدق ما فيه »
 وعلى هذا الضوء لا يصعب علينا أن نفهم
 لماذا ينبغى أن يكون الشعار السائد فى كل
 عمل نقوم به هو تنمية الثقافة القومية » .
 وأدت هذه النظرة المرتكزة على طبيعة
 الثقافة الى أن يبرز الجانب الشعبى فيها .
 ونحن من جانبنا نحب أن نفرق فى هذا المقام
 بين مصطلحين هما : « الثقافة الشعبية » ،
 « شعبية الثقافة » ، فالأول مادة علم قائم
 برأسه من علوم الانسان له حدوده ومنهجه
 وهو يفيد ويستفيد من العلوم الانسانية
 الأخرى . أما المصطلح الثانى فيعنى اتجاه



الحركة الثقافية في الأقاليم ، فمعناه أن تطوير الثقافة الاقليمية لا يقل أهمية - ان لم يزد - عن نقل ثقافة العاصمة الى الأقاليم .
وهكذا يأخذ الفن الشعبي دوره الطبيعي في التفاعل الثقافي ، وهكذا تلتقي العناصر الثقافية بحيويتها ومرونتها ، وقدزتها على الحركة والتطور بالتخطيط العلمي . . .
« وليس معنى تخطيطها العلمي للثقافة انها تخطط لمسارات الثقافة ولاساليب التعبير الثقافي وموضوعاته وأشكاله ، وانما هي تيسر السبل ، وتزيل العقبات ، وتتيح الامكانيات ، وترعى الكفايات وتفجر الطاقات وتفتح النوافذ وتبنى الساحات وتمد الجسور وتشق القنوات التي تتيح للحياة الثقافية الصافية أن تتدفق بين العقول والقلوب والضمائر حاملة الوعي الصحيح والقيم المضيئة ، والذوق الرفيع :

المجتمع ، فهم أيضا يشكلون - بالتأكيد - الكيان الثقافي للأمة ، فاذا خلت الثقافة من تأثير طائفة من هذه الطوائف أن من نصيبها فيها ، فهي اذن ثقافة ينقصها الشمول ، أو هي ثقافة قزن مضى لا صلة لها بالعصر الذي نعيش فيه » .

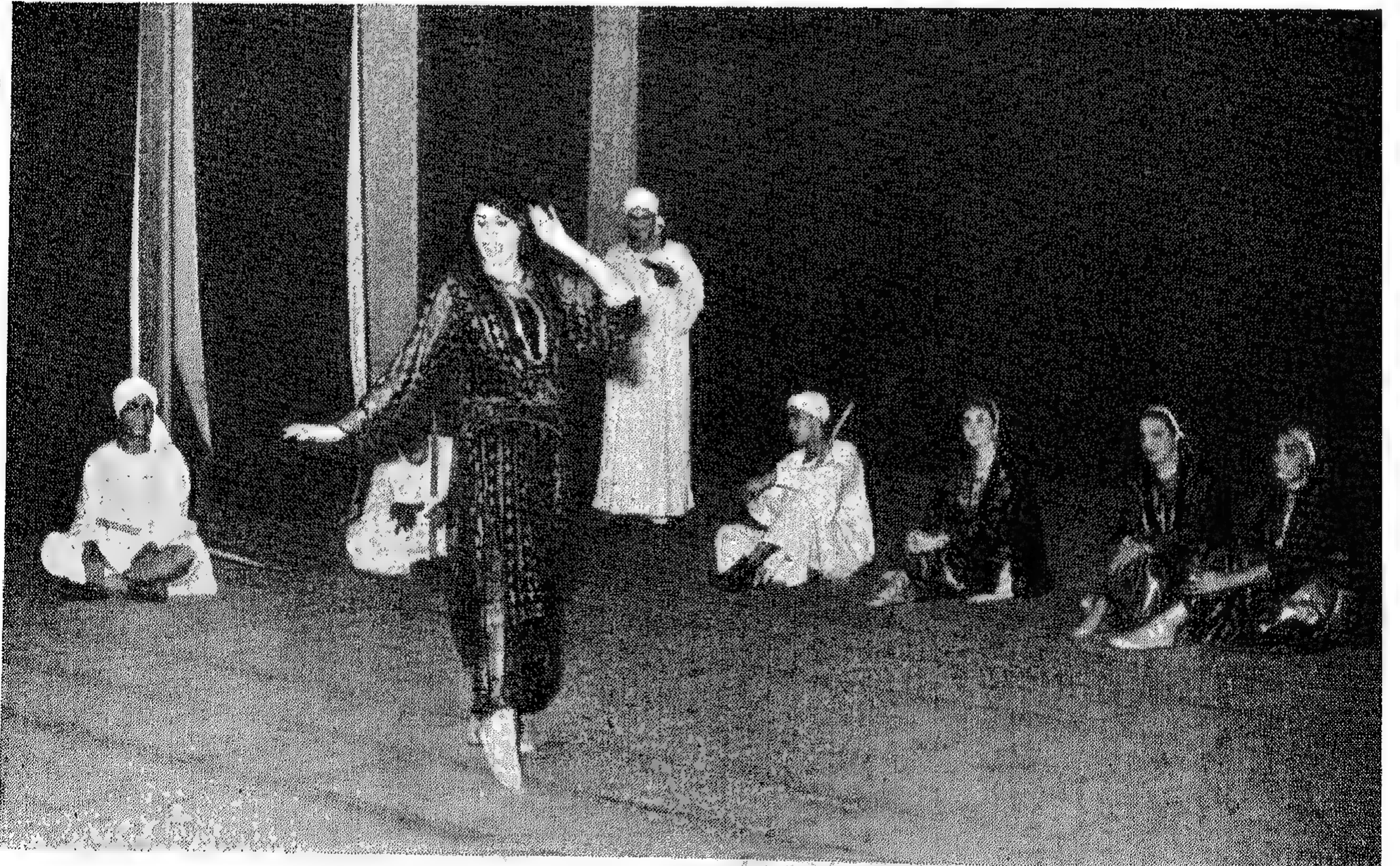
وأدت هذه النظرة أيضا الى اذكاء التفاعل بين الجماهير بوساطة العمل الثقافي وهو ما يتيح التطور بفعل الوجدان الفردي والجمعي وبالارادة الحرة لطبقات الشعب العاملة ، والمحقة لوجودها بالعمل وبالتعبير الفني معا ، . . . « ولكي يكتمل هذا التفاعل ، فان الفن الشعبي بدوره يجب أن تتاح له مختلف صور التعبير المتطور، وان يدرب عليها، ويتمتع بامكانياتها ، فالنمو الحقيقي للثقافة القومية يجب أن ينبع من داخلها ، وان يتزود من ذاته بالوقود الذي ينضجها واذا طبقنا ذلك على

مكانة المأثورات الشعبية

وإذا نحن نظرنا في الخطة التفصيلية ، كما سجلتها وزارة الثقافة فاننا نجد المأثورات الشعبية ، وقد أتيح لها أن تقوم بتبعاتها في التوعية والترشييد والتثقيف ، الى جانب تحقيقها للوجود الانساني بالتعبير الفني المتكامل ، والمعتمد على دعامة حية من التراث . وقد سجلت هذه الخطة مهمة مركز الفنون الشعبية في ١٩٦٧/١٩٦٨ ويبدو أن الواقعية الواجبة في التخطيط قد فرضت عليها التخفف من الطموح . وها نحن أولاء نسجل ما ورد في الخطة عن هذا المركز ، مسايرة لواجبنا في مواجهة كل جهد يبذل في هذا الميدان مع الاعتراف بأن التقويم - أو التقييم - يرتبط أساسا بالفرصة المتاحة للتجربة من ناحية ، وبإدراك المتخصصين لمسئولياتهم والنهوض

بها من ناحية أخرى . ولقد اوردت الخطة عن مركز الفنون الشعبية فقرات لا بد من ايرادها بنصها الكامل :

« كان الفن الشعبي دائما هو التعبير الصادق عن روح الجماعة ، والانعكاس الأمين لمشاعرها المختلفة . ومن خلال الفن الشعبي استطاعت الأمة أن تروى انطباعاتها ، وأن تتحدث عن لحظات انتصاراتها بما فيها من نشوة ، ولحظات محنتها بما فيها من انطواء . وكانت المقاومة الباسلة التي تميز بها شعب مصر ، مطبوعة دائما على صفحة الفن الشعبي . وهي مقاومة امتدت عبر الأجيال ضد غزاتها من الخارج ، وضد غزاتها من الداخل . الذين غزوها غزوا عسكريا مسلحا ، واجهوا ضمن ما واجهوه ، نفسية معبأة بالحنن والكرامية ، والاستعداد الدائم لمقاومة





وأخذت تعد العدة لافتتاح معهد الدراسات الفولكلورية حتى يتكون جيل من الدارسين يعرف ماذا يجمع من هذه الفنون وكيف يجمعه ثم كيف يصنّفه ويدرسه بحيث يصبح مادة صالحة لدرس الدارسين ووجوداً فنياً يستلهمه الفنانون فيجد الفن بذلك طريقه إلى الارتباط العضوي بين مبدع الفن ومتذوقه من خلال التعبير الفني الأصيل .

وتكونت لجان لوضع أسس لإنشاء المعهد اشترك فيها المختصون وخططوا للدراسة فيه كما خططوا لايجاد نماذج فنية ومعمارية للأمكنة الأثرية الخصبة العامرة بالفنون الشعبية كمنطقة النوبة والوحدات تمثل روعة فنها المعماري ونماذج لصناعاتها وأزيائها وفنونها الشعبية المختلفة .

ولكن الأمل لم يتحقق بعد رغم وضع الحجر الأساسي للمعهد إلى جوار المعاهد الفنية بمنطقة

عديدة لا ترحم . والذين غزوها من الداخل فأرادوا استغلالها وتسخيرها لتحقيق مصالحهم ، والضحك عليها بالخديعة والكلام البراق ، والمصالحة الخبيثة ، وواجهوا ضمن ما واجهوه ، روحاً مدركة ذكية ، قادرة دائماً على كشف ما يحاول الغزاة اخفائه عنهم .

وقد ظهر كل ذلك في الفن الشعبي قصصاً وملاحم وأزجالاً ومواويل وغناء وصورت تعبيرية رائعة خلدت فترات حياة الشعب في كفاحه وآماله كما سجلت عاداته وتقاليده وطرق حياته وقيمه الفنية الفنية والجمالية .

من أجل ذلك اتجهت الوزارة عند وضع الخطة الخمسية الأولى سنة ١٩٦٠ إلى العناية بالفنون الشعبية وتسجيل أكبر قدر منها قبل أن تمحو الأيام صورها الحية التي يتناقلها الناس شفاهاً أو بالممارسة فعمدت إلى تطوير مركز الفنون الشعبية الذي أنشئ سنة ١٩٥٧

الهرم فلا يزال المعهد في حاجة الى اعداد طويل .

والى أن تواتينا الظروف الملائمة لا يجاده فان خطة المركز هذا العام تتضمن الاهتمام بإيجاد وحدة تدريب من الطلاب المفرغين تفرغا تاما يشرف عليهم بعض الأساتذة المصريين ويعاونهم خبير أجنبي .

وسيتولى الاشراف على المركز مجلس يتولى تخطيط رحلاته الميدانية على أساس علمي من الدراسة الأنثروبولوجية والتاريخية والجغرافية لمسح مناطق التجمع الفنى فى محافظات مرسى مطروح وسيوه وأسيوط بحيث يتم التسجيل وفق خطة علمية فلا يكون بمجرد تسجيل الطريف أو الجميل كيفما أتفق .

كذلك سيقوى المجلس جهاز الاستفتاء والتصنيف على أساس علمي مدروس الى جانب تنظيم المتحف والمكتبة والمعرض . والاهتمام بإقامة حلقة دراسية محلية أو عربية أو دولية حسبما تتيح لنا الظروف للتنسيق فى هذا الميدان بين المركز وبين سائر المراكز العربية أو العالمية العاملة فى نفس الميدان .

وستتولى مجلة الفنون الشعبية التى تصدرها مؤسسة التأليف والنشر التعبير عن جهود المركز ونشاطه وتعريف قراء العربية بالفولكلور العربى ، وما تسفر عنه دراسته من حقائق علمية حتى تؤرخ حياة الشعب العربى من خلال أصدق الوثائق ، وهى تعبير الشعب عن نفسه بفنه البسيط العميق . وسيعمل المركز على طبع بطاقات بريدية وعمل عرائس ممثلة للزى الشعبى فى جملة مناطق وطبع اسطوانات وأفلام تسجيل الصوت والحركة فى خدمة التعبير عن وجدان الشعب والتعريف بتراثنا الشعبى الأصيل .

ويمكن أن نوجز خطة هذا العام فى إعادة تخطيط النشاط فى المركز تخطيطا علميا ، وفى الضغط على التدريب العلمى بمجموعات صغيرة متفرغة وفى العمل على اشاعة التذوق لهذه الصور الفنية بحيث تكون مادة درس سليم وحافز ابداع أصيل .

وتفرض الخطة على مجلة الفنون الشعبية واجبات ترجو أن يتاح لها النهوض بها كاملة . ومن الحق أن نسجل هنا أن دراسة خطة هذا العام الواحد تحتاج الى أناة وتريث ومواجهة موضوعية وحسبنا أن نسجل بالفخر هذه المرحلة الفذة من مراحل ثورتنا الثقافية فى ادراكها لروح الشعب وحاجاته المتجددة الى تحقيق وجوده بالتعبير الفنى والى استغلال المضامين والصور والأشكال والحركات فى اذكاء التقدم وفى اخضاع العناصر الثقافية ، على تداخلها للتخطيط العلمى الشامل مع الايمان بحرية العمل الثقافى من جهة ، وباللامركزية فى التنفيذ من جهة أخرى .

مسئولية الكتاب :

ولسنا نريد هنا أن نعود الى التفريق بين مادة الثقافة كشكل وكمضمون ، وبين أوعية الثقافة التى يناط بها أن تقدم هذه المادة الى جماهير الشعب بعد أن تعمل الى تسجيلها والمحافظة عليها . ولعل الكتاب هو أهم هذه الأوعية لاعتماده على أكبر وسائط الاتصال بين الناس وهى اللغة .

ومسئولية الكتاب تتجاوز التدوين والتسجيل الى الدرس والتقييم . وكان من خطة المأثورات والفنون الشعبية أن تتوسل بالكتاب فيما يتصل بمناهج الدرس وإبراز هذا الفرع أو ذاك من فروع التراث الشعبى . وأول ما يطالعنا فى هذه الحطة الاحتفال بالأساس الانثروبولوجى الذى لا يستطيع دارس المأثورات الشعبية الا أن يعتمد عليه ولذلك عنيت بمشروع على جانب كبير من الاهمية وهو ترجمة الكتاب الذى يركز موسوعة « الغصن الذهبى » التى وضعها أمام أئمة العلم هو « فريزر » وستنهض بمهمة الترجمة لجنة من المتخصصين بإشراف الدكتور احمد أبو زيد ، وبعد أيام قليلة تصدر دراسة منهجية لا يستغنى عنها متخصص فى المأثورات الشعبية وهذه الدراسة هى « علم الفولكلور » لألكسندر كراب وقام بترجمتها الاستاذ احمد رشدى صالح .

أما فى ميدان مآثوراتنا الشعبية ودراساتها

فنحن نجد مجموعة من الكتب تتناول « فلسفة المنزل الشعبي » لمحمد ابراهيم أبو سسنة ، و « الاميرة ذات الهمة » و « سيف بن ذي يزن » للدكتورة نبيلة ابراهيم ، والأغنية المحلية وأثرها في وجداننا القومي . . لعباس أحمد ، و « عروسة المولد » لعبد الغنى الشال و « الحكاية الشعبية » لكاتب هذه السطور :
ويبدو أن وزارة الثقافة بالغت في تحديد الأعمال التي رسم لها أن تظهر في عام ١٩٦٧ / ١٩٦٨ فهناك جهود قد بذلت في مجال الكتاب العربى وتنتظر النشر ، وهى جهود ميدانية عن « المأثورات الشعبية فى النبوة » ، لصفوت كمال ، وعن « واحة سيوة بين الماضى والحاضر » للدكتور عثمان خيرت ، وعن « الأغنية الشعبية فى إقليم البرلس لاحمد مرسى وعن أرباب اسرط ، سعييه فى مصر » لسعد الحادم . يضاف الى هذا كله تلك الكتب القابعة فى بعض المؤسسات الفنية مثل الكتاب الذى أفتته « شيفرز » التى كانت عميدة المعهد الموسيقى فى مصر والذى ترجمه الاستاذ جمال عبد الرحيم ، عن الموسيقى فى واحة سيوة ، ومثل المعجم الكبير للألفاظ الغامية الذى وضعه المرحوم العلامة احمد تيمور .

أما فى ميدان استغلال الكلمة الشعبية والاتجاه بها الى الجماهير ، واستلهاام الأدب الشعبي ، والصدور عن الوجدان القومى مع الاحتفاظ بذاتية الأديب ، ففي الخطة ثبت طويل منوع فى مقدمته نشر ديوانى « يرم التونسي » و « صلاح جاهين » ، الى جانب أغاني وأوبريتات سيد درويش . . وهكذا ينهض الكتاب بتبعاته فى المحافظة على التراث الشعبى والكشف عن خصائص الآداب والفنون الشعبية مع افساح المجال للقرايح المعبرة بلغة الشعب وأسلوبه .

مسئولية الايقاع والحركة . .

وكان لابد أن نلتمس تقاليدنا العريضة والعريقة فى آن واحد عندما نخطط لفنون التمثيل والايقاع والحركة . ولما كان المسرح

فنا جماهيريا مباشرا ، فقد حفل بالجانب الأكبر من عناية الخطة . واندارس لتطور هذا الفن لا يدهشه أن يكون افتتاح المسرح القومى بموضوع شعبى أصيل استغلته قريحة مبدعة وهذا الموضوع هو « سيرة الزير سالم » التى نهض بتطويرها للمقومات الدرامية « الفريد فرج » . وتسجل الخطة أن فى هذه الملحمة أو السيرة الكثير من أسرار شعبنا الوجدانية التى استطاع مؤلفها أن يضع يده عليها . وكذلك يستهل مسرح الحكيم موسمه بمسرحية « آه ياليل يا قمر » . . وهى المسرحية التى ألفها شعرا نجيب سرور وتمثل الهدف الكبير الذى أراد نجيب سرور الوصول اليه حين بدأ محاولاته فى التأليف المسرحى من خلال « يس وبهية » . ومن التجارب التى تستحق التنويه ذلك المسرح الذى يعرفه الشرق الأقصى تحت اسم المسرح الشامل وهذا المسرح يتوسل بالكلمة واللحن والرقص الشعبى ، ورقص الباليه والتمثيل الصامت ، والملابس والمناظر والمفاجآت التكنيكية المختلفة مما يجعله يجتذب قاعدة عريضة متنوعة المشارب للعرض المسرحى وبذلك يعود المسرح بهذا الى اجواء عرضها فى المراحل الأولى لنشأته وهى اجواء الموالد الدينيه والاسواق، والمشاركة الفعالة بين الممثل والمتفرج التى تسمح بالارتجال ، وتغير من طبيعة العرض كل يوم بما تحدثه طبيعة المتفرج من أثر فى العرض المسرحى .

والواجب يقتضينا أن نسجل هنا تصور الخطة لتطبيق فكرة هذا المسرح الشامل ، فقد وقع الاختيار على أوبريت « الحرافيش » لمؤلفها « عبد الرحمن شوقي » . ولأهمية هذه التجربة فوثر ايراد هذه الفقرة من الخطة . فهى « عمل شعبى مشوق ، ينتصر للتقاليد الشعبية التى تصر فى ايمان وشجاعة على أن الحق لا بد أن ينتصر ، وأن الظالم مآله الخسران مهما حقق من كسب مؤقت . . وتركز المسرحية على كفاح جانب هام من الشعب هم « الحرافيش » وهم جموع المواطنين الشرفاء الذين يحترفون المهن الصغيرة فى الاسواق الشعبية وأولئك الذين لحقوا بهم فرارا من أعمال السخرة والتعذيب



علامات على الطريق الطويل ..

ولسنا نزعم أننا بهذا العرض التسجيلى لمكانة الماثورات الشعبية قد أحطنا بكل ما يرتبط بها فى اخطه ، وحسبنا لفلسفتها ، ومدى احتفالها للتقاليد والتعبير الشعبية . وهى - كما قال السيد وزير الثقافة فى تقديمه لها - «علامات على الطريق الطويل» . يجب أن يتناولها النقد الموضوعى والحوار خلال الممارسة العملية حتى تصبح أقدر على تحقيق الآمال والاهداف » .

وهو ما نرجو مجلة الفنون الشعبية أن تنهض بتبعاته فى مجال الثقافة عامة ، وفى مجال الفنون الشعبية خاصة وهى تحس منذ اللحظة الاولى بالحاجة الملحة الى الاتساق على المفاهيم والمصطلحات ..

د . عبد الحميد يونس

والمطاردة .. وقد اختار الحرافيش بقيادة مجموعة من الفنانين الشعبيين الذين يقدمون ألعابهم فى الاسواق والموائد - اختاروا أسلوبا سليما فعالا فى الكفاح هو السخرية من مساوىء الحاكم الاجنبى وبلاطه وعماله خلال ألعابهم الشعبية المختلفة .

وترصد الحطة الحياة الموصولة لفرق الرقص الشعبى مثل فرقة رضا ، وفرقة الفنون الشعبية والفرقة الاستعراضية ، وتسجل مرحلة التطور التى ينبغى أن تمر بها ، وتستعرض برامجها . كما نها قد عنيت بهن التمثيل غير المباشر الذى يجسسه مسرح العرائس ، وقد اقتحم التعبير الشعبى هذا المسرح كما هو شأنه دائما . كما اقتحم عالم الأطفال بالمضامين والأشكال الشعبية ، وان اتخذت الاساليب الجديدة . وتستوعب برامجها أجواء الحواديث مثل « ضحكة بنت السلطان » .

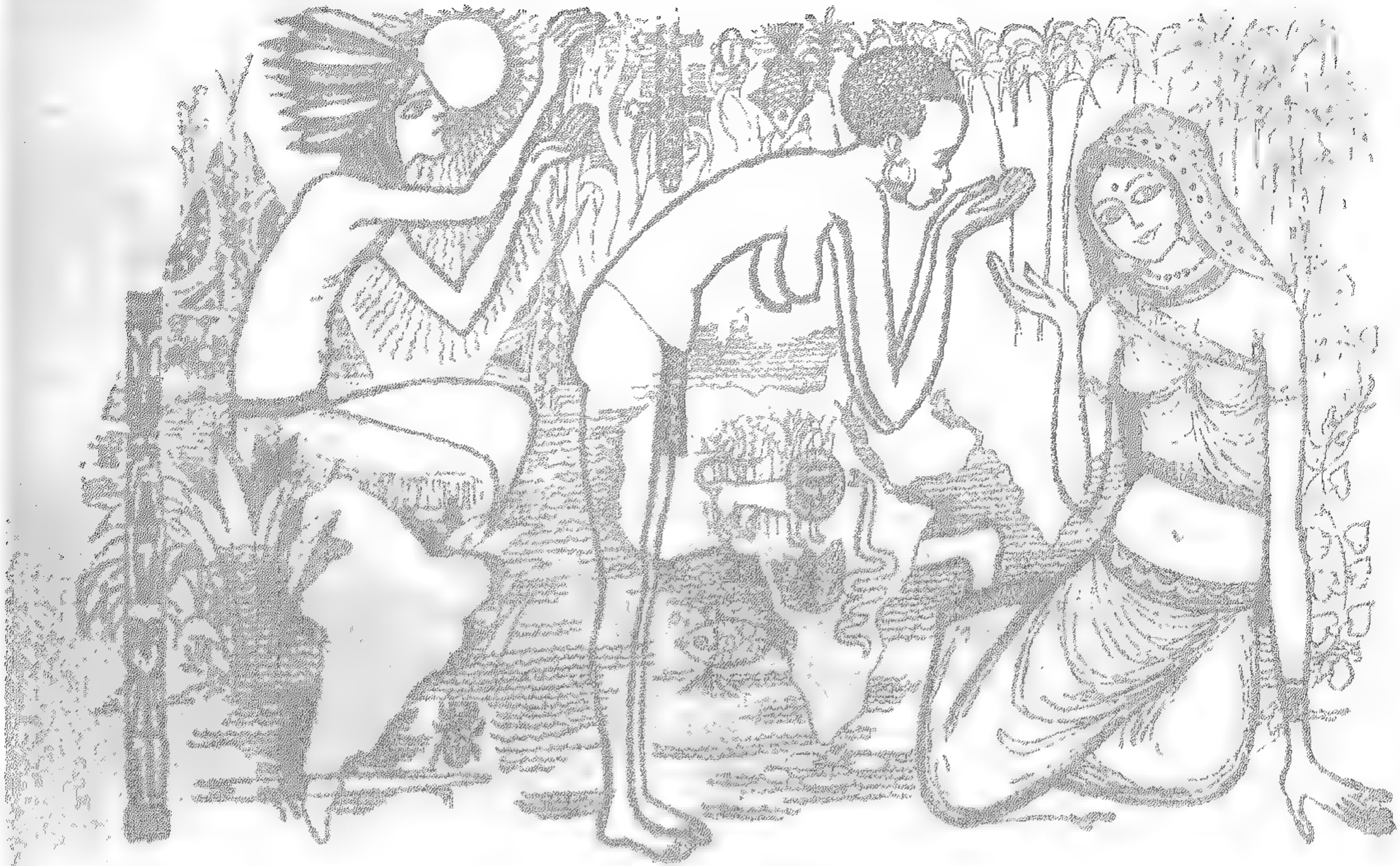
أطلس المأثورات الشعبية

بقلم: الدكتور محمود فهمى حجازى

الاطلاق ولا تعرفه كثير من الأقطار العربية السيفية . فالتصنيف الجغرافى للظواهر من يعتبره الباحثون المعاصرون من بديهيات علم المأثورات الشعبية .

ولعل من المفيد أن نذكر هنا أن أهمية البعد الجغرافى فى دراسة المأثورات الشعبية لم تتضح إلا بعد أن انقشع القدر الأكبر من الضباب الرومانتيكى الذى أحاط بنظرة الباحثين الى التراث الشعبى . لم يكن الباحث الألمانى الكبير جرم يحتفل بالمكان أو بارتباط الظاهرة بالبيئة الصغيرة ، كان يركز على الجزئيات المختلفة محاولا جمعها وربطها فى سياق تاريخى مفترض ، وهدفه فى هذا أن يصل الى جوهر الروح الشعبية الأولى فى صورتها الأصلية والأصيلة ، ومن ثم فقد افترض أنه بجمعه لما بقى من عادات ومعتقدات شعبية فى وسط أوروبا يستطيع أن يصل الى صورة شاملة لما أطلق عليه « الحضارة الجرمانية » و « الميثولوجيا الجرمانية » . وواضح أن المنهج الذى نظر به جرم الى هذه الأمور ليس منهجا جغرافيا فففيه قدر من اللامبالاة تجاه التوزيع الجغرافى للظواهر والمأثورات ، فقد انصرف اهتمامه الى

أ يعرف البحث المعاصر فى المأثورات الشعبية مناهج أربعة فى النظر الى الحياة الشعبية فى صورها الموروثة ، وهى المناهج التاريخى والجغرافى والاجتماعى والنفسى وهذا معناه دراسة المأثور الشعبى فى تطوره التاريخى وفى ارتباطه بالبيئة وبالعلاقات الاجتماعية وفى ضوء الموقف النفسى المرتبط به ، وهذا المقال يدخل فى المنهج الجغرافى . لا شك أن تصنيف التراث الشعبى يجعل الارتباط بالبيئة فى محل الصدارة ، فالباحثون يتحدثون عن منزل وبنى مصرى أو عن منزل سيوى أو شامى أو تونسى مدرجين المنزل فى تقسيم جغرافى . هذا اذا كان مدار الحديث أحد المنازل الشعبية أما اذا كان الحديث عن العمارة الفنية فالتصنيف يتم أولا وقبل كل شىء على أساس الطراز المعمارى فهذا على الطراز الفساطمى وذاك على الطراز العثمانى . واذا تناول الباحث عادات الميلاد والزواج والوفاة فعليه أن يحدد أماكن انتشار العناصر المكونة لهذه العادات ، فالسبوع الذى نعرفه فى مصر كاحتفال باليوم السابع للميلاد أو للزواج أو للوفاة لا وجود له فى أوروبا على



الدراسة الجغرافية للشعب الالماني . وأطلق على هذا النوع من الدراسة اسم « الاثنوجرافى » وترجمها بأنها جغرافية الشعب أو التوزيع الجغرافى للظواهر الشعبية . ولكن هذا لم يجد صداه الا بعد انتهاء الربع الاول من القرن العشرين . وصفوة القول أن المنهج الجغرافى فى علم الماثورات الشعبية يقوم على دعائمين : الاولى ارتباط الحياة والماثورات الشعبية بالمكان وهذا ما كشفت عنه دراسات مانهاردت بالبحث والتطبيق . والثانية استخدام خرائط التوزيع وهذا ما ظهر فى خطة جغرافية الشعب عند بسلر .

٢ - أطالس الماثورات الشعبية الاوربية :

الاطلس الالماني للماثورات الشعبية أول مشروع ضخيم فى هذا الميدان . وقد بدأت الأعمال التمهيدية لاعداد سنة ١٩٢٦ ، واشترك فى الاجتماعات التمهيدية باحثون يمثلون كل المناطق الناطقة بالالمانية وبذلك مثلت سويسرا والنمسا أيضا . وتقرر آنذاك أن تجمع المادة بالطريق التجريدى بواسطة المراسلين كل فى بيئته الصغيرة ، وكان أصحاب

النظر التاريخى ، سواء فى دراساته اللغوية أم فى بحوثه فى الماثورات الشعبية بحثا عن الاشكال الاولى والصور الأصلية .

بدأ الاهتمام بالارتباط بين الماثور الشعبى والمكان فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر . ويظهر هذا فى كتاب فلهلم مانهاردت الذى كتب ما بين ١٨٧٥ - ١٨٧٧ بعنوان : « عادات ومعتقدات الحقل والغابة » . جمع مانهاردت كثيرا من مادته بطريق الاسئلة المدونة فى استمارات - على نحو يشبه ما يفعله اليوم الباحثون الميدانيون فى العلوم الاجتماعية - واستقى مانهاردت مادته من مراسلين كثر يستخبرهم بالأسئلة المرسلة ومن رواة وأسرى حرب التقى بهم وطلب ما عندهم مما يشغل فكره . لقد أدرك مانهاردت فى هذا كله أهمية البعد المكاني فى دراسة الماثورات الشعبية فكان ينسب الشئ أو العادة الى بيئتها الجغرافية ، فهو يعتبر بهذا رائد المنهج الجغرافى وينبغى أن نشير هنا الى أن مانهاردت لم يستخدم الخرائط فى التوزيع ، وكان على البحث أن ينتظر الى أوائل القرن العشرين . لقد حاول فلهلم بسلر من سنة ١٩٠٧ توجيه الأنظار الى أهمية

الاطلس الالماني يهدفون بهذا الى ان يغطي
الاطلس أكبر عدد ممكن من الاماكن أى أن تصبح
« شبكة الاماكن » ضيقة ما أمكن ، وهذه دون
شك ميزة كبيرة . وفوق هذا فقد تقرر أن يقدم
الاطلس على اجابات ألف سؤال ترسل
لدراسلين ليحييوا عليها . وواضح أن هذا
العدد كبير ويغطي كثيرا من الجوانب على نحو من
التفصيل وهذه هي الميزة الثانية لمشروع
الاطلس الالماني . وهكذا ظهرت الخطة طموحة
وصعبة .

بدأ جمع المادة سنة ١٩٣٠ وكانت الاسئلة
قد أعدت والمراسلون قد تطوعوا ، واستمر
الجمع على النحو المقترح الى أن جاء التحول
النازى سنة ١٩٣٣ بتغيير شامل فى الخبراء
العاملين فى الاطلس ، ومع نشوب الحرب الثانية
توقف الطبع ولم يستأنف الا منذ سنوات فى
مركز أطلس المأثورات الشعبية بجامعة بون .
واذا نظرنا الى حصيلة العمل فى الاطلس الالماني
فان أول ما يلفت النظر كثرة « بطاقات الاجابة »
لقد زادت المادة وربما عدد البطاقات على أربعة
ملايين بعضها موجود فى المركز العام والبعض
الآخر كان لا يزال الى عهد قريب فى المراكز
الاقليمية . ولكن الاطلس لم يتم الى الآن ،
ففى السنوات الاولى ظهرت مائة وعشرون
خريطة بمقياس رسم ١ : ٢٠٠٠٠٠٠ و لم
يكن المدخل أو التعليق قد ظهر ا و بعد استئناف
العمل فى بون ظهر عدد من الخرائط ومجلد من
التعليقات .

أما أول أطلس تم اعداده فعلا فهو « أطلس
الحضارة الشعبية فى بولندا » وقد بدأ اعداده
سنة ١٩٢٥ وطبع الاطلس سنة ١٩٣٤ فى
كراكوف . وقد اتبع فى اعداد الاطلس
البولندى طريقة الباحثين الميدانيين على عكس
الاطلس الالماني الذى شرع فيه بطريقة المراسلين
والفرق بين الطريقتين كبير ، ففى الاطلس
الالماني أمكن الحصول على عدد كبير من المتطوعين
من مختلف القرى ابدوا استعدادهم للعمل
كمراسلين ، أما الاطلس البولندى فرفض طريقة
المراسلين ورمها بعدم الدقة وبصعوبة التطبيق
وفضل عليها طريقة الباحثين الميدانيين . ينطلق

هؤلاء مدربين على جمع المادة مدركين لطبيعة
الاسئلة المدونة الى الاماكن التى حددها لهم
الخبراء القائمون بالاطلس ، وجمعت المادة
ودرست وتم الاطلس البولندى . ولعل أبرز
ما يلاحظ فى الخرائط التى تضمنها الاطلس
البولندى أن شبكة الاماكن واسعة أو بمعنى
أدق أوسع منها فى الاطلس الالماني ، اذ ان
الاطلس البولندى يقوم على جمع المادة من ١٣٤
مكنا لا أكثر ، وقلة هذا العدد ترجع الى طريقة
جمع المادة بالباحثين ، غير أن خرائط الاطلس
البولندى تتسم بالوضوح والدقة لاستخدام
نظام من الرموز الواضحة عليها ولأن العرض
يقوم على النقط أى أن ما يرى على الخريطة يمثل
النقطة التى جمعت فيها المادة دون تعميم .

أما « الاطلس السويدي للحضارة الشعبية »
فله طابعه الخاص فى الاهتمام أيضا بأنماط
المنازل الشعبية وكذلك بالتوزيع الجغرافى
للهجات فهو يغطي لذلك مجالات واسعة . وقد
أعد الاطلس السويدي بمنهج يجمع بين طريقة
المراسلين التى اتبعت فى الاطلس الالماني
وطريقة الباحثين الميدانيين التى نفذها أصحاب
الاطلس البولندى . حاول السويديون الربط
بين الطريقتين ، كانت كتيبات الاسئلة ترسل
الى المراسلين وبعد الاجابة عليها يقوم الخبراء
ببحثها بحثا علميا بهدف اكتشاف الشغرات
وجوانب القصور والتعرف على الموضوعات
الخصبة التى ينبغى التركيز عليها . وبعد هذا
يقوم الباحثون الميدانيون على الطبيعة بمحاولة
سد هذه الشغرات واستكمال النقص . وقد
لوحظ أن هذه الطريقة طيبة النتائج باهظة
النفقات اذا قورنت بالطريقتين المذكورتين .

وفى جنوب أوروبا نالت الاطلس قدرا من
الاهتمام رغم قلة الدراسة العلمية للمأثورات
الشعبية ، وظهرت عدة محاولات أبرزها
الفرنسية والاطلس الالمانية . وكانت فرنسا قد عرفت
عن طريق « الاطلس اللغوى لفرنسا » عددا من
الخرائط ذات الاهمية الفولكلورية ومعروف ان
الاطلس اللغوى ظهر فى الربع الاول من القرن
العشرين . وفى نفس الفترة نبئت فكرة اعداد

اطلس فولكلورى لفرنسا وتم اعداد عدة خرائط من هذا الاطلس محورها العادات الشعبية ، ويلاحظ أن هذه الخرائط تهتم بجانب تاريخى ألا وهو اختفاء المادة • فكثير من العادات والمعتقدات الشعبية أخذ فى التراجع والاختفاء وتهتم الخرائط التى نشرت من الاطلس الفرنسى بهذه القضية ، وعلى كل حال فقد أعدت أيضا اسئلة تتناول الوجبات الشعبية والعمل الريفى بجانب تتبع العادات على مر العام • هذا وقد دار نقاش طويل حول منهج جمع المادة ، اشترك فيه فارانياك أمين الجمعية الفولكلورية الفرنسية التى تأسست سنة ١٩٣٤ وفان جينيب وأصحاب الاطلس اللغوى • كان فارانياك يفضل استخدام الرواة أو المراسلين المتعاونين مع خبراء متخصصين فى المنطقة التى تدرس • وهذا يتيح فى رأيه أن يغطى الاطلس أكبر عدد من الاماكن فى دولة كبيرة فتصبح شبكة الاماكن ضيقة مما يتيح صدقا فى الصورة التى يقدمها الاطلس • أما أصحاب الاطلس اللغوى الفرنسى الذين يريدون لاطلس المأثورات الشعبية نفس الدرجة من النجاح والدقة فكانوا يرون أن يقوم بجمع المادة باحثون ميدانيون مدربون • والواقع ان الدقة المتناهية فى التسجيل أمر لا يستطيع القيام به فى اعداد الاطلس اللغوى الا لغوى مدرب تدريباً صوتياً، أما جمع المادة للأطلس الفولكلورى فلا تحتاج مثل هذا التدريب الطويل •

هذا ويعتبر الأطلس السويسرى للمأثورات الشعبية « نموذجاً طيباً لعمل تم انجازه على نحو مرض فى وقت قصير ، وسنذكره هنا بشئ من التفصيل • بدأت المحاولة التمهيدية الاولى لعمل الاطلس السويسرى سنة ١٩٣٥ بطريقة المراسلين • تضمن كتيب الاسئلة المرسلة لهم ١٥٨٥ سؤالاً وكان هذا العدد الكبير من الاسئلة صدمة لمن تلقاه من المراسلين ولكن دعاية الصحف جعلت كثيراً منهم - رغم هذا - يلتزمون بتدوين الاجابة على كل الاسئلة المطروحة ، ولم يجب بعضهم الا على قسم أو أكثر من الاسئلة المرسلة • وهذا ممسا يؤخذ

عادة على استخدام المراسلين فى الجمع فعدم اجابتهم على كل الاسئلة تجعل من الصعب اعداد خرائط كاملة تمكن من العرض الدقيق والنظرة المقارنة ، ولا بد ان تكون النقط فى كل الخرائط واحدة حتى تظهر الحدود الحضارية الشعبية داخل المنطقة التى ندرسها ، وهذا لا يتيسر الا بطريق المقارنة • ونقص بعض الاماكن فى بعض الخرائط يقلل درجة الموضوع ويعرقل المقارنة ، وهذا ما لوحظ فى كل الاطلس اللغوية والفولكلورية التى أعدت بطريقة المراسلين • وفوق هذا وذاك فقد لوحظ فى المحاولة السويسرية التمهيدية ان الجمع قد فشل تماما فى المنطقة الفرنسية وكان يتم بطريق المراكز الاقليمية وكان هذا بمثابة انذار وجه الى العاملين فى اعداد الاطلس • وهكذا نجحت المحاولة التمهيدية فى شئ واحد هو كشف الجو واختيار المنهج الصحيح الملائم • وتمت تجربة أخرى فى سويسرا سنة ١٩٣٧ بأن ارسلت الاسئلة الى المدارس للاجابة عليها • وتناولت الاسئلة السبعة ما يأتى :

- ١ - طعام الافطار ومشروباته •
- ٢ - أوراق اللعب •
- ٣ - احتفالات الميلاد والتعميد •
- ٤ - عادات الثانى من يناير •
- ٥ - ظهور القديس نقولا •
- ٦ - الأشباح المخيفة للأطفال •
- ٧ - أيام النحس فى الاسبوع •

وجاءت الردود من ٥٨٩ قرية من مختلف انحاء سويسرا ، ونقلت اجابات الاسئلة ٢ ، ٥ ، ٧ الى خرائط مبدئية • كانت نتيجة التجربة مؤكدة للمحاولة الاولى فى تفضيل جمع المادة بطريقة الباحثين الميدانيين • كما أوضحت هذه التجربة رغم قلة اسئلتها بعض الحدود الحضارية الشعبية •

وبجانب الجهود الالمانية والفرنسية والبولندية والايطالية هناك محاولات فى فنلندا وبلجيكا وهولندا وغيرها من الدول لاعداد

أطالس فولكلورية • ويلاحظ في هذه وتلك
أمران : الأول أن معظم المحاولات ترجع إلى
السنوات السابقة لنشوب الحرب العالمية الثانية
وأن المشروعات الطموحة لم تلاق النجاح المنشود
والأمر الثاني أن الارتباط وثيق بين الأطالس
اللغوية وأطالس المأثورات الشعبية ، وللغوية
في ألمانيا وفرنسا فضل السبق ، النوعان من
الأطالس يتكاملان متوازيان أو متحدان في باقى
أنحاء القارة الأوروبية •

٣ - المراسلون والباحثون الميدانيون •

هناك منهجان عرفتتهما الأطالس اللغوية
وأطالس المأثورات الشعبية في جمع المادة ،
الأول هو الجمع عن طريق المراسلين والآخر
هو الجمع عن طريق الباحثين الميدانيين وقد دار
نقاش طويل حول الطريقتين وجدوى كل منهما
وتتفق الآراء اليوم على أن الأطالس اللغوية
التسجيل الصوتي ولذا لا يمكن الاستعانة
تحتاج لطبيعة مادتها درجة عالية من الدقة في
المراسلين غير المدربين • أما أطالس المأثورات
الشعبية فقد بدأ الأمر أنه يمكن لغير
المدربين القيام بعمل المراسلين وهذا ما اتبع في
الأطالس الألماني الذي لم يتم إلى الآن ، ونبتت
كل الأطالس طريقة المراسلين فأصبح الأطالس
الألماني وحيداً لهذه الطريقة في جمع المادة •

غير أننا لا ننفي عن طريقة المراسلين بعض
الجوانب الإيجابية ، فالأطالس الألماني ذو شبكة
ضيقة إذ أن به أربعين ألف نقطة لا يزيد البعد
بين الواحدة منها والآخرى أكثر من ثلاثة عشر
كيلو متراً في المتوسط ، وبهذا يمتاز الأطالس
في الإجابة السريعة على السؤال المطروح ثم
الألماني على الأطالس البولندي ذي الشبكة
الواسعة • وفوق هذا فإن المراسلين متطوعون
لا يكلفون شيئاً في الوقت الذي يتقاضى فيه
الباحثون الميدانيون أجراً مقابل تفرغهم للعمل
عدة أشهر أو سنوات •

وهناك قضية أخرى أثارها النقاد في هذا
الصدد ، فقال البعض مفضلين منهج المراسلين

أن المراسل لديه متسع من الوقت يفكر ويتمعن
يدون الإجابة بعد ترو وتفكير • بينما يعتمد
الباحث الميداني الغريب على المصادفات ترشده
حيناً وتضلله حيناً • ويرد أيضاً طريقة
الباحثين الميدانيين على هذا بأن الغريب يستطيع
ادراك الفروق إدراكاً واضحاً ويفوق المقيم في
المكان الذي يعوزه أساس المقارنة •

وفضلاً عن هذا فقد اتضح أن المراسل المقيم
لا يفهم أحياناً المقصود بالسؤال فتأتى إجابته
في غير موضعها ، قد يرجع هذا لأسلوب
الصياغة أو لصعوبات موضوعية ، ويتضح هذا
من الفراغات التي لوحظت في إجابات المراسلين
والتوصل بالباحث الميداني يذلل هذه الصعوبة
فهو يستطيع صياغة السؤال وفق مقتضى الحال
ويستطيع شرحه مزيداً ما يكون في الصياغة
المدونة من غموض ربما يجعلها عسرة الفهم على
الرواة وأبناء البيئة •

فوق هذا وذاك فإن تحديد النقط في شبكة
الأماكن يتم في حالة استخدام الباحثين
الميدانيين لاعتبارات علمية لا تخضع للمصادفات
أما إذا كان الاعتماد على المتطوعين من المراسلين
المقيمين فالعمل رهن بالمصادفات • وقد ثبت
أن عدم استمرار المتطوع في العمل أمر شائع
متكرر وكثيراً ما نجمت صعوبات في أحلال
شخص جديد محل المراسل الأول ، وهذا
يؤدى بالضرورة إلى اختلاف شبكة الأماكن من
خريطة لأخرى مما يعرقل المقارنة الدقيقة •
ومن ناحية العرض على الخرائط يحدث تغير
الشبكة صعوبة أخرى إذ أن الالتزام بنفس
الأماكن كنقط للبحث يجعل ترقيمها سهلاً
ميسوراً ، ولكن في حالة المراسلين وتغيرهم
وتعديل الشبكة فلا بد من استخدام نظام رموز
معقد كمفتاح للخرائط •

غير أن بعض النقاد رموا طريقة الباحثين
الميدانيين بأن الأحكام السابقة - التي يمكن أن
توجد لديهم - قد تؤثر على المادة التي يجمعونها
وتدفعهم إلى التعسف في الجمع بالمضى في تيار
لا يصدق على الواقع المتنوع • ويقول هؤلاء أن

كثرة عدد المراسلين تتيح عملية تصحيح لما قد يقع فيه أحدهم من هنات . ولكن هذا مردود عليه بأن الباحث الميداني المدرب ذو ذهن متفتح يلاحظ بدرجة عالية من الموضوعية ويلمح الاختلافات من مكان لآخر بسرعة لاتتاح لمرسل مرتبط بالمكان .

وهناك وجه آخر يفضل فيه الباحث الميداني المراسل المقيم ، فدراسة التراث المادي تحتاج في معظم الأحيان خبرة في التصوير والرسم على نحو غير متاح للمراسل الريفي . وأخيرا نذكر أن تطبيق طريقة المراسلين مرتبط بالرغبة في بذل جهد دون مقابل في تسجيل المآثرات الشعبية بالاجابة على كتب الاسئلة ، ويختلف هذا من شعب لآخر ، ففي ألمانيا أجيب على ٧٥٪ من الاسئلة المرسلة . ويقول الباحث السويسري ريتشارد فايس « ان هذه النسبة عالية جدا ولا يتحقق وجودها الا عند الألمان الذين يحترمون الورق المولعين بملء الاستثمارات ويسستطرد فايس قائلا : « ان المحاولة السويسرية التي تمت بالمراسلين لم يجب فيها الا على ٥٠٪ من الاسئلة ، هذا بالنسبة للمنطقة الألمانية أما في المنطقة الفرنسية فلم يهتم فيها بالاجابة الا القليل » . وهكذا يرتبط النجاح النسبي لطريقة المراسلين بعدد من العوامل قلما يتكامل ولذا فقد استقر معظم الباحثين على تفضيل طريقة الباحثين الميدانيين .

٤ - اعداد كتيب الاسئلة

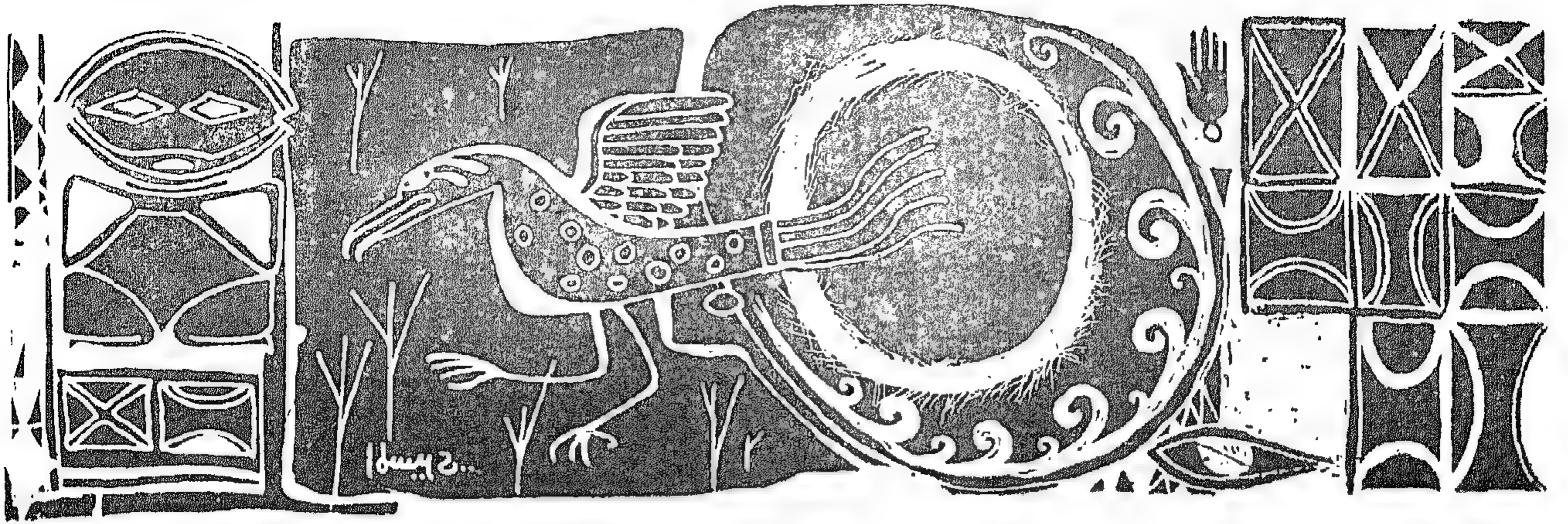
تحدد الاسئلة بصفة مبدئية طبيعة الخرائط الفولكلورية ، ولذا يجب اختيار الاسئلة بعناية فائقة قبل البدء في تنفيذ العمل الميداني ، فالواقع أن أي تراخ أو عدم تدقيق فيها يستتبع التعديل الذي يكبد العمل كله جهرا ضائعا ونفقات دون جدوى . ففي حالة استخدام المراسلين يمكن تعديل كتيب الاسئلة بارسال اسئلة اضافية ، وهذا لا يكاف كثيرا ولكن عند ارسال الباحثين الميدانيين الى مواقع العمل فان

أي تغيير يسبب خسارة وارتباكا يضر العمل كله .

ولذا فتحدد عدد الاسئلة أمر هام ، وقد حددت الاسئلة في الاطلس السويسري بمائة وخمسين سؤالا فقط ، وروعى في هذا أن يستطيع الباحث الواحد أن ينتهي من بحث المكان الواحد وتدوين الاجابات في ثلاثة أيام ودار نقاش طويل حول هذا العدد ولكن الاعتبارات التطبيقية جعلت من هذا العدد حلا مناسباً ، لا سيما وأن الاطلس اللغوي كان قد أجاب على عدد لا بأس به من الاسئلة الاضافية المفيدة .

وتتفق الآراء على ان انتقاء الاسئلة يقوم على أساسين ، أولهما الأهمية بالنسبة لعلم المآثرات الشعبية . والثاني امكان العرض بالخرائط الا أن الباحثين مختلفون في تفسير المقصود بهذا وذاك ، يتضح هذا اذا نظرنا الى المجالات المختلفة التي تعبر عنها أسئلة الكتيب او الى الصورة النهائية للخرائط التامة الكاملة ، يهتم البعض بأشكال المنازل ويرى ضرورة عرضها ممثلة في الاطلس ، فالاطلس السويدي يحتفل بكل مظاهر الحياة المادية ومنها المنازل ، بينما يرى البعض الآخر فصل هذا القطاع عن الاطلس والاكتفاء فيه بالقطاعات التي يعتمد فيها على الرواة كمصدر للمادة ، فالراوى والسند هو المصدر الذي يعتمد عليه الباحث الميداني وهو لا يستطيع أن يدلي بمعلومات ذات قيمة عن المنازل وطرزها ، ومن ثم يرفض أصحاب هذا الرأي جعل المنازل عنصرا من عناصر الاسئلة ، غير أنه يرد على هذا بأن شكل المنازل يمكن أن يعرض أيضا في خرائط توزيع اذا ما كانت الطرز التي تعرفها المنطقة مما يستوعب على الخريطة ، الا أن الاطلسين الألمان والسويسري لم يتناولا المنازل .

وفوق هذا فقد كان ادخال الأغاني الشعبية والمسرح الشعبي في الاطلس موضع نظر ، ويرى معظم المتخصصين أن اهتمام الاطلس



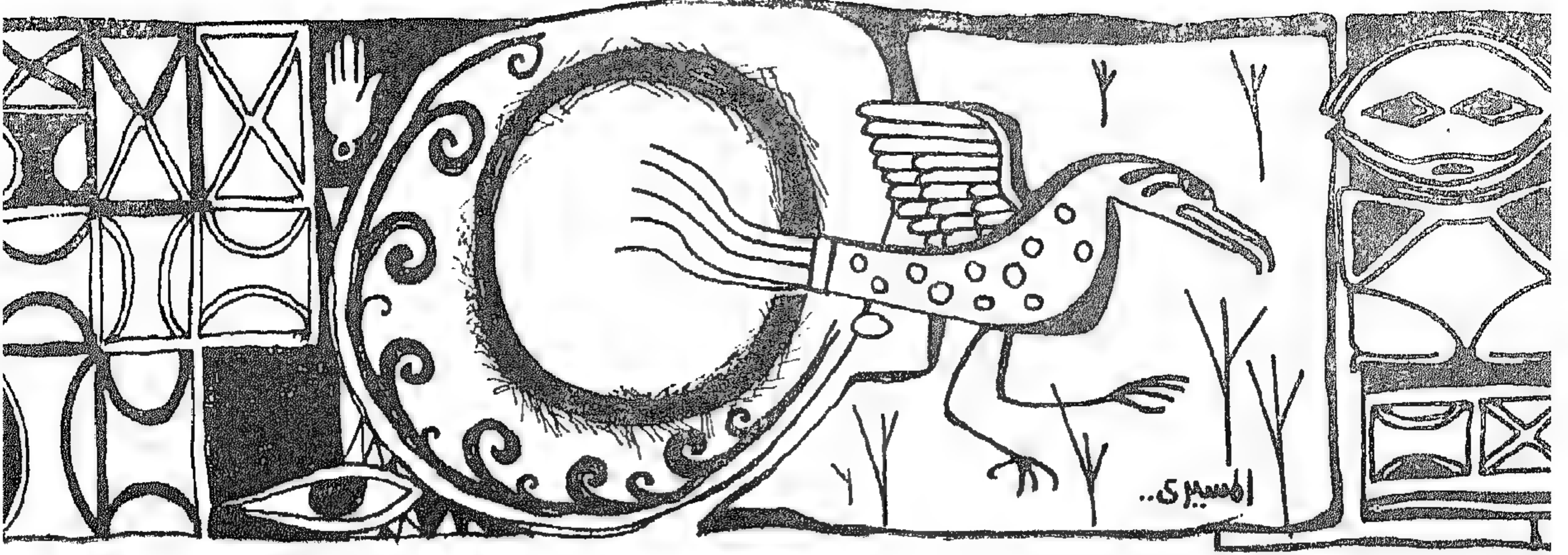
المآثورات الشعبية الشفوية ينبغي أن ينحصر في اطار العناصر المكونة أو الوحدات التي يطلق على مفرداتها اسم « موتيف » . أى أن النشيد أو القصة أو الحدوتة يخرج هذا عن مجال الاستيعاب بالخرائط ، فالأشكال مثقوبة الجدران تتحرك منها واليها وداخلها هذه الوحدات الصغير . والفصل هنا هو هذه العناصر المتكررة المحدودة ، فما الموجود منها ؟ وفي أى الأماكن ؟ ومن ثم فيتفق الباحثون على الاهتمام بهذه العناصر المكونة ويختلفون حول امكان دراسة الشكل لعرضه في خرائط .

تبقى بعد هذا الأسئلة الخاصة بالانسان في حياته وفي علاقاته ، فهدف علم المآثورات الشعبية دراسة الحياة الشعبية ودراسة الانسان في اطار الحياة الشعبية ، فليست دراسة اشكال المنازل هدفا مستقلا برأسه بل هي جانب من جوانب الحياة الشعبية ، والتركيز على الانسان معناه الاحتفال بالعادات والتقاليد بتخصص قدر كبير من الأسئلة لها ، والعادات مرتبطة أوثق الارتباط بالعقائد الشعبية الحية أو المندثرة . والعادات والعقائد أهم القطاعات في أطلس المآثورات الشعبية .

وأخيرا لابد أن نشير الى امكان تكادى المناهج التاريخية ، والاجتماعية ، والنفسية مع المنهج الجغرافي في طريقه تعميم الاسئلة ، فالأطلس عمل جغرافي ولكنه يستفيد من المنطلق الاجتماعي والنفسية والتاريخي لبعض أسئلته . لا شك أن أول الاسئلة سيكون عن وجود الشيء أو عدم وجوده في مكان الجمع ، ثم تأتي الاسئلة التالية مبينة ارتباطه بالانسان ، وقضية

بالمآثورات الشعبية الشفوية ينبغي أن ينحصر في اطار العناصر المكونة أو الوحدات التي يطلق على مفرداتها اسم « موتيف » . أى أن النشيد أو القصة أو الحدوتة يخرج هذا عن مجال الاستيعاب بالخرائط ، فالأشكال مثقوبة الجدران تتحرك منها واليها وداخلها هذه الوحدات الصغير . والفصل هنا هو هذه العناصر المتكررة المحدودة ، فما الموجود منها ؟ وفي أى الأماكن ؟ ومن ثم فيتفق الباحثون على الاهتمام بهذه العناصر المكونة ويختلفون حول امكان دراسة الشكل لعرضه في خرائط .

وهناك نوع من الأسئلة يرى الباحثون تجنبه ألا وهو كل ما يتعلق بالرواسب . ونعني بهذه الكلمة كل ما اختفى من الحاضر الشعبي ولم يعد أمرا مألوفا متعارفا عليه فأصبح له في المحيط الشعبي طابع الطرافة والغرابة ، فليس الهدف جمع الرواسب بل تسجيل الحاضر ورصد لتبادل العلاقات في الحياة الشعبية في واقعها الراهن لا بحثا عن الماضي ولا عن تيارات التجديد ، ومن ثم يرى الباحثون تجنب أسئلة الرواسب . وبالإضافة الى هذا فيجب أن نجيب أطلس المآثورات الشعبية عبء الأطلس اللغوي ، ومعنى هذا أن الاسئلة ذات الاجابة اللغوية البحثية فلا بد وأن تترك للأطلس اللغوي ، فأسئلة مثل : بم يسمى اللبن



الشيوع من القضايا الهامة في هذا الصدد ، ولا يهم الباحث معرفة الشيوع بدقة احصائية بل على نحو نسبي ، فمن يفعل أو يشترك في هذا ؟ اهم واحد ام عشرة ام الجميع ؟ درجة والشيوع تعبر هنا عن درجة اصالة الشيء وتغلغله وتكامله في الحياة الشعبية . ويأتي التساؤل الاجتماعي بعد هذا فأي الطبقات تفعل هذا ؟ من من اهل الحرف يفعل هذا ؟ اهم الرجال أم النساء أم الاطفال ؟ ويأتي المنطلق التاريخي بعد هذا عندما يطرح السؤال التالي : هل يفعل هذا كبار السن وحدهم ! وأخيرا الموقف النفسي من الشيء : هل يعتبر الناس فعل هذا ضعة أو شرفا . على كل فتحديد الاسئلة ببراعة ودقة يحك لنجاح العمل وخروجه على النمط المنشود .

٥ - تحديد شبكة الاماكن

أول قضية تثار في تحديد شبكة الاماكن هو عدد هذه الاماكن وبالتالي درجة كثافة الاماكن الممثلة على الخريطة بالنسبة لمساحة المنطقة . والمتفق عليه أن حدود الوحدات الادارية لاتصلح فيصلا في تحديد شبكة الاماكن ، فكثير من هذه الوحدات حديث الحدود وفي بعض البلدان تزيد عدد الوحدات عن عدد النقاط المطلوبة كمناطق لجمع المادة . وقد سجل ريتشارد فايس في مقدمته القيمة للاطلس السويسري

أنهم رفضوا اعتبار الدوائر الانتخابية نقاطا او اعتبار مكان في كل دائرة انتخابية نقطة للجمع ، إذ أن سويسرا بها ثلاثة آلاف دائرة انتخابية معظمها ذو حدود حديثة . وفوق هذا فان حجم الدائرة يختلف عن الاخرى وقد حدد العاملون في الاطلس السويسري نقط شبكة الاماكن بـ ٣٨٧ نقطة وذلك لاعتبارات تطبيقية ، وأثناء تنفيذ العمل ظهر أن بعض المناطق لم تمثل تمثيلا صادقا فاضيفت بعض الاماكن وأصبح العدد الكلي ٤١٤ نقطة . ومعنى هذا أن كل نقطة كانت تمثل ١٠٧ كم^٢ . ومما لا شك فيه أن كل قرية لها خصوصيتها وطابعها المتميز ولكن هل من المثمر علميا الاهتمام بكل قرية بتمثيلها في الاطلس ؟ ان الباحثين متفقون على اختيار نقط للجمع تكون عينات معبرة ، شأنهم في هذا شأن الباحث الاجتماعي الذي لا يجري استخباره على كل المجتمع بل على عينات معبرة وتكون براعته في هذا العمل مرتبطة أولا وقبل كل شيء بكيفية اختيار هذه العينات .

واختيار نقط الشبكة أو أاماكن الجمع عملية هامة في اعداد الاطلس ، ومن البديهي أن تترك المناطق الخالية من السكان والا تدرج ضمن أاماكن الجمع ، فهدفنا في اطلس المأثورات الشعبية دراسة الانسان في حضارته الشعبية، لا دراسة المكان كهدف مستقل برأسه .

ما يكون الى الصديق .

وأخيرا نبين أن على الباحث الميداني مراعاة المجتمعات في المكان الذي يجمع منه المادة ، فكثير من القرى تعرف مجتمع العمال بجانب مجتمع الفلاحين . وفي مناطق مختلفة من الشام ومصر والعراق نلاحظ وجود البدو الى جانب الفلاحين . وهنا يجب على الباحث الميداني الا يفضل مجموعة على أخرى فيأخذ المادة من واحدة ويهمل أخذها عن الأخرى ، وواجبه أن يدرس الاختلافات النسبية داخلها قدر الامكان .

٦ - عمل الباحثين الميدانيين :

الباحث الميداني هو ذلك الباحث الذي يخرج لجمع المادة من الأماكن التي حددت في شبكة الأماكن وذلك على أساس الأسئلة الواردة في كتيب الأسئلة . ومعنى هذا أن عمل الباحث الميداني مقيد بالأماكن المحددة له وبالأسئلة المثبتة في الكتيب ، وتحديد هذا وذاك من عمل الخبراء المشرفين على العمل . أما الباحثون الميدانيون فلهم مجال اختيار الرواة الذي يقدمون لهم المادة المطلوبة . هذا وتظهر شخصية الباحث الميداني في العمل أكثر من ظهور المراسل فيه ، فعدد الباحثين قليل جدا بالنسبة الى عدد المراسلين ، وعلى الباحث الميداني اختيار مصادره من الرواة والموازنة بين أقوال الرواة وانتقاء ما يراه معبرا .

وهناك قضية دارت في النقاش المنهجي حول الأطالس، هل من المفضل أن يقوم باحث ميداني واحد أو أكثر من باحث لعملية الجمع ؟ يقول أنصار الباحث الواحد أن هذا يحقق ميزة وهو أن يتم الجمع وفق معيار واحد مما يجعل النتائج صادقة مع الواقع . ولكن من الواضح أنه من الصعب لأسباب تطبيقية أن يقوم باحث واحد بكل العمل . وهذا أمر لا يجوز أن يقع منا موقع الأسى ، فتعدد الباحثين أفضل من نظام الباحث الواحد لأكثر من سبب . فالباحثون المتعددون تتكامل خبراتهم وتصحح ملاحظة أحدهم الدقيقة في مكان ما - ما لم يلاحظه

فهو موضوع الأطالس اذن المناطق المأهولة ، ولا فرق في هذا بين الأماكن ذات الكثافة السكانية الخفيفة والأماكن المزدحمة بالسكان . ويرى الباحثون تحديد نقط الجمع على الخريطة بحيث توزع النقط توزيعا عادلا ، ومعنى هذا أن للمساحة الواحدة نفس العدد من النقط بغض النظر عن الكثافة السكانية ورب معترض يقول بأن هذا لا يتفق مع المنهج العلمي في دراسة الانسان ، ولكن يلاحظ في علم المأثورات الشعبية أن المناطق النائية القليلة السكان ذات طابع محافظ ، ومن ثم فهي تمثل طرز حياة متنوعة ونماذج مختلفة يجعلها جديرة بالدراسة والتسجيل ، بينما لوحظ أن هناك تسطيحا في المناطق المكتظة بالسكان يزيل الفروق بين طرز الحياة المتنوعة ويقضى على التنوع الى حد كبير . فاذا كان علم المأثورات الشعبية يهتم بالتنوع والخصوصية ، فلا بد من توزيع النقط على الخريطة توزيعا جغرافيا عادلا .

وينبغي الا يغيب عن الذهن أن تحديد النقط لا يجوز أن يعتمد ترك المناطق المزدحمة تركا ، كما لا يجوز ايضا تفضيل الأماكن المعزولة النائية عمدا . وقد ظهر أثناء اعداد أطالس المأثورات الشعبية في وسط أوروبا أن بعض المناطق لم تمثل على الأطالس الا بسوق ، وكلمة « السوق » تطلق في الألمانية على الوحدة الادارية التي تكبر القرية وتصغر المدينة ، وتتركز فيها الحركة التجارية للمنطقة الريفية المحيطة ، وتمثل المنطقة بمركز السوق لايجعل العينة صادقة ، ومن ثم نجمت الحاجة الى تعديل شبكة الأماكن باختيار مكان اضافي تجمع منه وفيه المادة ، وهذا ميسر في حال التوسل بطريقة الباحثين الميدانيين لكن الاختيار يعتمد على المصادفة اذا ما كان الاعتماد على المراسلين . واختيار المكان في الحالة الاولى من مسئولية الباحث الميداني ، وليس المحك هنا هذا البحث عن مكان زاخر بالرواسب فليس الأطالس مجمعا للرواسب والبقايا بل على الباحث الميداني توخي أن يكون المكان المختار معبرا عن المنطقة تعبيراً صادقا أو أقرب

الآخر فى نقطة جمعه الا ملاحظة سريعة خاطفة، كما أن الباحث الميدانى حر فى اختيار طريقة جمعه لاجابات كتيب الاسئلة ، فيسجل بعضهم اختلاف الرواة فى الاجابة ويلخص البعض أقوالهم على مسئوليته ثم يسجل ما يراه يصدق على المكان الذى يدرسه . وهناك طرق أخرى للأخذ من الرواة واعداد الاجابات حتى تدوينها فى بطاقات الاجابة . وهكذا يختلف الباحثون فى طرقهم اختلافا يعين على التصحيح المتبادل واستكمال الصورة .

ولا شك أن هذه الحرية تجعل اختيار الخبراء للباحثين أمرا صعبا ، فلا بد أن يتهتم الباحث بسجايها شخصية تجعله يألف ويؤلف بجانب استعداداته للعمل واقتناعه بجدواه . ويتفق الباحثون على ضرورة كون اللغة الاصلية للباحث هى نفس لغة المنطقة التى يدرسها . ولكن ما هو العدد المثالى للباحثين الميدانيين ؟ الواقع أن كثرة العدد عبء على العمل كله وتعطيل أكثر منها تعجيل . وقد استطاع ثمانية باحثين ميدانيين بالاضافة الى الخبراء الثلاثة اتمام الأطلس السويسرى فى وقت قصير نسبيا ، اذ أن المكان الواحد كان يستوعب فى ثلاثة أيام وعدد نقط الأطلس السويسرى ٤١٤ نقطة .

وينبغى أن نشير هنا الى طبيعة عمل الباحثين الميدانيين وعلاقتهم بالخبراء، فالباحثون يعملون تحت اشراف الخبراء الذين اكتسبوا معارفهم العلمية التخصصية ثم تعرفوا على مناهج اعداد الأطلس نظريا وعمليا ثم أجروا المحاولات التمهيدية أو التجارب ثم اكتسبوا الخبرة الميدانية فى جمع المادة . كل فى نقطة محدودة، ثم عادوا بهذه الخبرات ليحددوا خطة العمل لهم وللباحثين .

وفوق هذا وذاك فتدريب الخبراء للباحثين جزء أساسى فى العمل ، ويشمل التدريب شطرا نظريا فى أسس علم المأثورات الشعبية وفى ايضاح «برنامج العمل» الذى أعده الخبراء وطبع للباحثين ، وشطرا ميدانيا يتم بمصاحبة الباحثين فى جمعهم للمادة . هذا وقد تضمن

« برنامج العمل » الخاص بالأطلس السويسرى النقاط الآتية : ١ - طرق استقاء المادة ٢٠ - صلاحية الرواة ٣٠ - السلوك مع الرواة . ٤ - الرواة الاضافيون ٥٠ - مكافأة الرواة . ٦ - ظروف استقاء المادة ٧٠ - طرق طرح السؤال ٨٠ - ظروف طرح السؤال ٩٠ - المواد المساعدة من صور ورسوم ١٠٠ - ملاحظات عن بعض الاسئلة . وبرنامج العمل هذا مرشد للباحثين وليس قانونا ملزما .

أما الاتصال بين الباحثين الميدانيين بعد نزولهم الى الميدان وبين الخبراء فكان مستمرا ، فالباحثون يرسلون للخبراء كل ما يتم من اجابات لمراجعتها ، وقد أفادت هذه المراجعة فى تصحيح التطبيق وايضاح الغامض ان استدعى الامر . هذا كما كان الباحثون يرسلون بتقاريرات تحريرية عن خبراتهم فى جمع المادة، وقد كتب الاستاذ الدكتور ريتشارد فايس بعد اتمام الجمع مقالا علميا عن خبرات الباحثين معتمدا فيه على تقاريرهم هذه ولعل من الطريف أن نلاحظ هنا ما دار بين الباحثين الميدانيين من نقاش حول طريقة الانتقال داخل منطقة الدراسة ، فضل البعض الانتقال بالسيارة مقتنعا بأن هذه الوسيلة المريحة تخلع على العمل نوعا من الاحترام والجدية أمام الفلاحين، ورفض البعض الآخر هذا باصرار متمسكا بالانتقال بالدراجة حتى لا يوحي أنه ممثل لمصلحة الضرائب أو لجهة حكومية أخرى .

٧ - العمل مع الرواة :

أول مهمة تصادف الباحث الميدانى هى التعرف على الرواة المناسبين ، وكثيرا ما لوحظ أن كثيرا من القرى الاوربية تعرف فى كل منها الرجل المسن المحنك الخبير بالعادات والتقاليد والمأثورات الشعبية الأخرى ، فاذا ما سأل الباحث أرشده الكثيرون الى هذا الرجل العليم بهذه الأمور . وكثيرا ما كان الباحث يسترشد بوجهة نظر مدرسى التعليم الابتدائى المقيمين بالمكان - فى اختيار الراوى الذى يعطى المادة المطلوبة ، كما عاون رجال الدين السويسريون

أيضا في إرشاد الباحثين إلى الرواة العارفين بالشائع المتعارف عليه في المكان . وينبغي أن تشير هنا إلى أن رجال الدين في سويسرا جامعيون تخرجوا مثل أقرانهم الجامعيين الآخرين في الجامعات وليسوا منعزلين عن تيارات الفكر كما نلاحظ في مناطق مختلفة من العالم وأن مدرسي التعليم الابتدائي في وسط أوروبا متخصصون جامعيون في التربية . وقد لوحظ هناك أن زيارة الباحث الميداني لرجل الدين في القرية توحى لدى أهلها بأن الباحث أهل للثقة وتخلع عليه درجة من الجدية تفيد في بحثه . يضاف إلى هذا أن جلوس الباحث في مقهى عام يتيح له التعرف على عدد من الأشخاص يلاحظهم بحثا عن الراوى المنشود أو الرواة المنشودين ، كما أن الباحث يستقى من هؤلاء أثناء جلوسه معهم في المقهى ما لديهم من إجابات على أسئلة الكتيب .

ولعل أصعب شيء يواجهه الباحث بعد اهتدائه إلى الراوى المنشود أن يقنعه بصديق طويته وحسن نيته وأنه ليس مطلوباً لمصلحة الضرائب أو لبعض الأفاقين . ولعل الإشارة إلى بعض الشخصيات المرموقة في القرية توحى لدى الراوى أن الباحث شخص جاد لا يكذب ولا يحتال . وقد نجح بعض الرواة في التقرب إلى عقل الراوى بالحديث عن العمل ومشكلاته والحياة وتغيرها ، وهذا مبدخل وجد صداه الطيب عند كثير من الرواة ، فانطلق الراوى في السرد مجيباً على الاستفسارات . أما اقناع الباحث للراوى بالهدف العلمي دون الاستعانة بالعنصر النفسي وبالتأثير على الراوى - فشيء صعب للغاية ولا يكاد يجدى . واستخدام النقود كأغراء بالكلام يفيد أحيانا ويعرقل أحيانا .

وهناك عدة ضروب من الرواة ، فالبعض يحب الشرثرة ويستطرد إلى الموضوعات المختلفة وعلى الباحث أن يسجل ما يسمعه منه بالطريقة التي لا تضايق الراوى أو تعرقل من حريته في الكلام ، ثم يستخرج من كلامه المعلومات اللازمة للإجابة على الأسئلة المطلوبة ، ومعنى هذا أن على الباحث أن يوجه حديث الراوى إلى إجابات

الأسئلة المطلوبة ، وهذا يستدعى أن يكون مدركاً لأبعاد الأسئلة كلها حتى يلتقط - أيضاً - كل ما يكن أن يكون إجابة عليها . فكثير من المعلومات العفوية التي تصدر عن الراوى تكون أصدق بالنسبة للحياة الشعبية من المعلومات المنطوقة كإجابة على سؤال محدد . وقد لاحظ الباحثون أنه من النادر أن نجد راوياً يستطيع إجابة كل أسئلة الكتيب ، فهي متعددة الجوانب تتناول بجانب العادات والتقاليد طرق الزراعة وأنواع الأطعمة والعباب الأطفال والأحذية والسروج وما يرتبط بهذا وبذاك . ولذا يلجأ الباحثون بعد الاعتماد على الراوى الأساسي إلى رواة إضافيين لاستكمال الصورة . وقد لوحظ أن الأطلس السويسرى قد اعتمد على ٤٨١ من الرواة الأساسيين بينما كان عدد الرواة الإضافيين ٧٣٣ .

ويبدو خبراء الأطلس بعض التحفظات ينبغي أن يضعها الباحثون في اعتبارهم أثناء الجمع . فبعض الرواة لا يقدمون الحقائق الموضوعية التي تصدق على العرف الشائع في بيئتهم بل يعرضون بدلا منها وجهة نظرهم الخاصة تجاه هذه الأمور . وقد لوحظ أن كبار السن يحكون عن شبابهم إذا سئلوا عند الشائع المتعارف عليه عند الشباب ويصفون أى سلوك مغاير لهذا بأنه شاذ نادر ، وقد يكون هذا هو الشائع عند شباب اليوم . ولذا فمن الأهمية بمكان أن يدون الباحث الميداني بعض المعلومات الأساسية عن رواته ، وفي مقدمة هذه المعلومات الأساسية : العمر - الجنس (ذكر أم أنثى) الدين أو المذهب الدينى - الحرفة . ووصف الباحثين الميدانيين للرواة يفيد غاية الفائدة في فهم المعلومات التي يدلون بها ودراسة مدى موضوعيتها .

أما بالنسبة لنشر هذه المعلومات - على نحو أو بآخر - فيرى المتخصصون عدم نشر اسم الراوى ، ويلحون على السرية لعدة أسباب أهمها عدم الإضرار بمكانة الراوى في مجتمعه الصغير إذا ذكر أشياء تعتبر في القرية مما



لا يذكر، ومن الأسباب أيضا القضاء على محاولة البعض المبالغة والتزيد في أشياء يود أهل القرية أن يروها منسوبة اليهم على سبيل الفخر، ومن ثم فالسرية في الأسماء أمر هام .

وينبغي أن يسجل الباحث الميداني أيضا ظروف التجميع المكانية والزمنية وهل تم في حضور آخرين أو كان الباحث مع الراوى دون وجود طرف ثالث . وعليه أن يسجل أيضا تتابع الأسئلة في مجرى الحديث وأن يلاحظ بقلمه الأسئلة التي تعمد الراوى الهروب من الإجابة عليها وأن يلاحظ كذلك العبارات العفوية، عليه أن يقدم صورة صادقة للقاء مع الراوى ولا يستطيع الباحث أن يتبين لأول وهلة قيمة هذه الأشياء أو بعضها ولكن هذه يظهر وقت الدراسة المقارنة للمادة . وبعد هذا على الباحث أن ينقل ما حصل عليه من معلومات إلى بطاقات الإجابة فور الانتهاء من اللقاء وقبل أن تغيب المعالم . وبطاقات الإجابة هذه هي أساس العمل وقد جرى العمل في الأطالس على أن يكون لكل سؤال بطاقة واحدة مطبوع عليها رقم السؤال ورقم المكان ، وعلى البطاقة يدون الباحث إجابة السؤال . أما المعلومات العفوية التي أتت في سياق الحديث مع الراوى فلها بطاقات إضافية خاصة . وهكذا ينتهي عمل الباحث الميداني في مكان الجمع وتكوين حصيلة جهده :

- ١ - وصف اللقاء مع الراوى «البروتوكول» .
- ٢ - بطاقة الإجابة على الأسئلة وتعد هذه من نسختين .
- ٣ - بطاقات المعلومات العفوية وتعد من نسختين .
- ٤ - الرسوم والصور ان وجدت .

وترسل كل هذه الأشياء إلى مقر الخبراء حيث تؤخذ بطاقة من البطاقتين المرسلتين ردا على كل سؤال، وترتب هذه البطاقة مع قريناتها من مختلف الأماكن ويحتفظ بالبطاقة الثانية في مجموعتها المكانية ، فيكون لكل سؤال

مجموعة من جوانب واحد من مجموعته من
الجانب الآخر .

وقبل أن ننتهي من الكلام عن الرواة نود أن
نذكر أن مدرسي التعليم الابتدائي كانوا في أثر
من نصف الحالات في الأطلسين السويسري
الرواة المنشودين . وهنا يكمن فرق هام بين
الأطلسين اللغوي والفولكلوري ، ففي الأول
يشترط أن يكون الرواة غير متأثرين بمستويات
لغوية أخرى وكما كانوا أميين كانوا أصدق
تمثيلا للهجة ، ففي هذا ترجيح عدم تأثرهم
باللغة الفصحى ، وليس هذا هو الحال مع
الأطلس الفولكلوري فقد ثبت أن المدرسين
الذين تعرفوا أن قليلا أو كثيرا على حياة المدينة
يستطيعون بحكم البعد العقلي الذي يفصلهم
إلى حد ما عن مجتمع الفلاحين أن يدركوا الشائع
في المكان المميز له ، وأن يكونوا رواة ممتازين .

٨ - الخرائط :

خرائط المآثورات الشعبية أدوات بحث ،
ومعنى هذا أنها عمل أساسي نقوم عليه دراسات
تالية . وخرائط هي الصورة النهائية التي
تخرج إليها البطاقات . وهناك طريقتان في
عرض المادة على الخرائط ، الأولى الالتزام الدقيق
بعرض المادة منسوبة بدقة إلى نقطة الجمع دون
تعميم ذلك على المنطقة كلها ، وهذه طريقة
النقط . والطريقة الثانية هي طريقة المساحات
وفيها يعتبر المكان ممثلا للمنطقة ومن ثم تلون
المنطقة كلها أو يستخدم فيها الرمز الذي يصدق
على المكان الذي أخذت منه المادة . ويفضل
الباحثون استخدام نظام النقط لا نظام
المساحات في الأطلس الفولكلوري ، فلذلك
يقراء الأطلس نقطة بنقطة وبذلك يصبح الأطلس
صادقا مع المكان ومع المادة .

ومن الأمور الصعبة تحديد العناصر الحاسمة
في إجابة كل سؤال إذ تتضمن الإجابة الواحدة
عدة عناصر مختلفة ، ولنتصور مثلا إجابة
سؤال عن السبوع في قرية من القرى المصرية
لنجد فيها العناصر الآتية : الرقم ٧ ، رش الملح

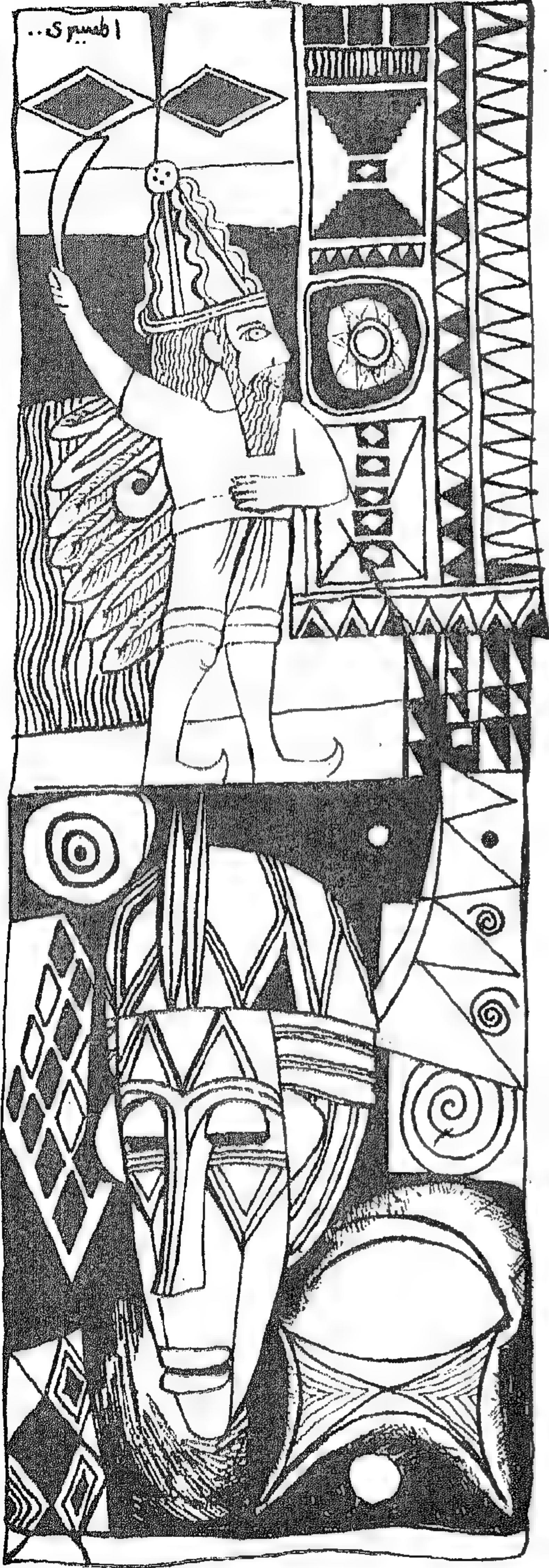
وغناء الأطفال - الطواف حول الطفل - وضع
الطفل في غربال . . . الخ . وكل هذه عناصر
تكون بسبوع الطفل ، فما هي العناصر التي
تدخل في الأطلس ممثلة لها ؟ وهذه الصعوبة
تنفرد بها الأطلس المآثورات الشعبية دون
الأطلس اللغوية ، ففي الأخيرة يمكن حصر
العناصر المكونة بسهولة ، فالكلمة هي أصغر
وحدة دلالية ويمكن عمل أطلس مفردات ،
والفونيم أو الوحدة الصوتية أصغر وحدة
صوتية دلالية ، ويمكن عمل الأطلس اللغوي
وتحديد الخرائط على أساس الوحدات الصوتية
وصورها النطقية المختلفة ، ولكن ما هي
العناصر والوحدات في أطلس المآثورات
الشعبية ؟

يلزم هنا أن يقوم الخبراء بتحليل احصائي
للعناصر يشبه الحصر التحليلي للموتيفات في
المآثورات الشعبية الشفوية ، وبعد هذا الحصر
ينظر إلى هذه الوحدات باعتبارين : الأول
المصاحبة للعرض بالخرائط .

الثاني إمكان المقارنة في الأماكن التي يغطيها
الأطلس . وهكذا تختار بعض العناصر لتكون
أساسا لخرائط الأطلس .

والخرائط باعتبار مضمونها نوعان : تحليلية
وتركيبية . الخرائط التحليلية يظهر فيها كل
عنصر في خريطة مستقلة ويرمز في هذه الحالة
لوجود الشيء برمز ولعدم وجوده برمز آخر .
أما الخرائط التركيبية فتجعل أكثر من عنصر
في خريطة واحدة ، على أن يستخدم لكل عنصر
مجموعة من الرموز ، وهناك صعوبة تطبيقية
في تبين العناصر التي يجوز ربطها في خريطة
واحدة . وهذه الطريقة لا تكلف كثيرا ولكن
تكاد العناصر والرموز في الخريطة الواحدة
يقلل الوضوح .

وفوق هذا فهناك خرائط السبوع والخرائط
التاريخية وخرائط التوزيع الاجتماعي ، وخرائط
الموقف النفسي ، وهذا كله متوقف على طبيعة
الأسئلة .



اما رموز الأطلس فيوصى كثير من المتخصصين باستخدام الأشكال الهندسية كالمربع والمستطيل والمثلث ومتوازي الاضلاع والمعين، ويمكن تنويع دلالتها بأن تستخدم مرة فارغة وأخرى نصف مغلقة وثالثة مغلقة وهكذا . هذا وترسم الخرائط بمقياس رسم ١ الى مليون مثل الأطلس السويسرى أو ١ الى ٢ مليون مثل الأطلس الألماني أو وفق أى مقياس آخر مناسب . على أن ينبغى الاتفاق على مقياس رسم موحد اذا كانت الأطالس ستعد على أساس لا مركزى .

٩ - التعليق :

التعليق هو الجناح الثانى للعمل فهو المكمل الطبيعى للأطلس . وهدف التعليق ذو شقين: الأول كدليل لاستخدام الأطلس ومعنى هذا أن يتضمن التعليق مفتاحا للرموز المستخدمة وسجلا للأماكن وفهرسا موضوعيا للعناصر . والهدف الثانى للتعليق أن يضم كل المادة الاضافية التى جمعت ولم يمكن استيعابها فى الخرائط ، فالمعلومات الجزئية الخاصة بأحد الأماكن والتى وردت ضمن الاجابة على سؤال ولم يتح لها أن تظهر فى الخرائط اما لندرة ورودها فى أماكن الجمع واما لعدم امكان عرضها بالخرائط . كل هذه المعلومات لا يجوز أن تغفل ومكانها الطبيعى هو التعليق . وتدخل فى هذا المعلومات العفوية التى تبدو هامة ولكنها تخرج عن نطاق العرض بالخرائط ويدخل فى هذا أيضا المعلومات اللغوية التى جاءت بها اجابات الرواة مثل تسميات الأشياء . كل هذه الأمور مكانها الطبيعى هو التعليق .

كانت هذه محاولة لعرض منهج أطلس المأثورات الشعبية معتمدين فيها على المحاولات الأوروبية بصفة عامة وعلى المحاولة السويسرية بصفة خاصة، وكلنا أمل أن تتخذ فى الجمهورية العربية المتحدة الخطوات التنفيذية لاعداد أطلس للمأثورات الشعبية يكون نواة للأطلس العربى العام للمأثورات الشعبية .

لا شك أن الفولكلور المغربي يرجع الى عناصر وأصول عميقة الجذور في القدم .
 فمنها ما يرجع الى العصر الحجري مثلاً .
 كالطوطمية وتقدّيس العناصر الطبيعية والنباتات والحيوانات وبيض النعام . ومنها ما يرجع الى البربر الأولين وكثير منها زنجي الأصل كالموسيقى الايقاعية والسطمباني وسحر استخراج الجنون واكتشف عن الكنوز . ومنها ما هو فينيقي كالتقاليد البحرية والصناعات التقليدية والطقوس الزراعية والفولكلور المختص بالشعائر كالرش والبخور والقرايين .
 ومنها ما يرجع الى الرومان والوندال والبيزنطيين . ومنها ما يرجع الى النصرانية الافريقية كتقدّيس الأولياء وشعائر الصلحاء وحفلات راس العام اليولياني وعيد العنوة وعيد أوسو أو المنتصف الصيفي الذي هو عيد القديس يحيى ، ومنها وشم الصليب على الجبهة أو الخد أو العنق عند بعض القبائل البربرية التي كانت نصرانية قبل الاسلام .

لكن معظم هذا الفولكلور من أصل عربي .
 ذلك لان الفتح الاول العربي من سنة ٢٣ هـ الى ٥١ هـ جلب معظم قبائل الجزيرة من عاربة ومستعربة قضاعة وربيعة وتميم والكعوب وجهينة ونهشل والكلبيين ووائل ومزينة وبليى وهذيل وسلول وبهرة وغيرها . فأتت هذه القبائل بعامة فولكلورها . وفي آخر القرن الرابع أتت قبائل عربية أخرى قدمت من صعيد مصر والسودان . وهي بنو هلال وبنو سليم . ومنها دريد ورياح وطرود وبنوزيد والمرازيق وبنو همام والمحاميد والمعاقل ونائل وغيرها .

وقد رأينا أنها أتت بأشعارها وملاحمها وأمثالها ولهجاتها وأغانيها وحسبها ذلك من ثروة فولكلورية ، مع أنها أتت بغيره أشياء كثيرة أيضاً .

ثم حدثت في الاسلام حوادث وبدع مستحسنة أو غير مستحسنة . فنشأت فيه أعياد جديدة كالموالد ورأس السنة الهجرية وليالي فاصلة من غرة رجب وشعبان ورمضان



الدراسات الفولكلورية بالمغرب



يقام : الأستاذ عثمان الكعاك



والنصف منها والسابع والعشرين وجمعة
الרגائب وعيد المعراج واكتنف ذلك عادات
كثيرة وطقوس مثل ما يحدث الآن من مهرجانات
الأعياد والمواسم الاسلامية فتألفت من ذلك
ثروة فولكلورية كثيرة وشيقة .

وهذا ما دعا السلفيين من قديم الى تأليف
التصانيف الفافية في استنكار البدع . ونعتقد
أن أقدم من فعل ذلك هو محمد بن سمنون
المتوفى سنة ٢٥٦ هـ .

ونحن نعى بالدراسات الفولكلورية العناصر
الأساسية الآتية :

- (أ) اللجان الوطنية للفولكلور .
- (ب) معاهد أو كراسى الدراسات الفولكلورية
- (ج) الفرق الفولكلورية .
- (د) المتحف الفولكلورى .
- (هـ) الصحف والكتب المختصة فى الفولكلور .
- (و) البيبليوجرافيا الفولكلورية .

وهذه عناصر ومؤسسات لا بد منها لمسح
الفولكلور فى أى قطر من الأقطار العربية -
ونعنى بالفولكلور العناصر الآتية :

(أ) عادات أطوار العمر مما يسمى
بالفرنسية Rites de passage أى شعائر
وعادات الانتقال من طور الى طور فى الحياة
أى من المهد الى اللحد . ومن عادات الحمل
ومما يسمى بالاطالية dalla culla alla tombo
والنفاس والعناية بالطفل وظهور الأسنان
والعظام والهدية والختان والزواج والوفاة
وما يتخلل ذلك من عادات وطقوس وشعائر
وأغان .

(ب) الفولكلور الانسانى :

وهو يتعلق بالشعب الآتية :

١ البدن الانسانى : وهو يعنى تحسين
البدن بالنظافة والتقليم والحلاقة والوشم

والخضاب والتجميل . وما يتبع ذلك من
عادات .

٢ - الطعام : حسب المنطقة من مدينة
أو قرية أو بادية ، أو حسب الجنس من طعام
للرجال وطعام للنساء أو حسب الأعمار من
طعام أطفال وكهول وشيوخ أو حسب العنصر
من طعام عرب وبربر وترك وأندلسيين
وافرنج . أو حسب مناسبات الحياة من طعام
نفساء وعقيقة ووكيرة ووليمة زفاف ومآدب
مآتم ، أو حسب المواسم من طعام رمضان
وعيد فطر وعيد أضحى وعاشوراء ورأس العام
الهجرى ورأس العام اليوليانى . أو حسب
الفصول من طعام صيف وخريف وشتاء
وربيع ، أو حسب ظروف الحياة من صحة
ومرض وضعف وسمن أو أطعمة سحرية
للمحبة والكره وجلب وأبعاد .

٣ - اللباس : وهو يتبع نفس التصنيف
المذكور أعلاه .

٤ - المسكن : نفس التصنيف قبله مع التعديل الضروري .

٥ - اللغة : وهى لهجات الاقطار وتقسيمها فى كل قطر بحسبه الى شمالية وجنوبية وحضرية وقروية وبدوية ورجالية ونسائية ولغة أحداث ولغة كهول ورطانات مهن ولهجات سرية فمن ذلك أن عرفاء الطربوش المغربى (الشاشية) لا يتكلمون بينهم الا بالاسبانية وأرباب الحمامات لا يتكلمون الا بالبربرية الميزابية وهلم جرا . وذلك للمحافظة على سر المهنة .

(ج) الأدب الشعبى - وهو ينقسم الى العناصر الآتية :

١ - الملحمة العنترية - فاطمة ذات الهمة - سيف ذى وزن - الظاهرية - الجازية - خليفة الزناته . . تغريته بنى هلال . . مما هو مطبوع أو يتلوه على التوالى الحاكبى ويسمى عندنا « الفداوى » فى المقاهى العربية القديمة - ثم الخرافات - ثم الحكايات على ألسنة الحيوانات ، ثم قصص جحا وبوك عكر (وهو رجل خرافى قزم أحسد ذو نوادر له شبهه عند الأوربيين .

٢ - الشعر العامى - وهو الذى أتى به بنو هلال وبنو سليم من صعيد مصر والسودان الى المغرب فى أواخر القرن الرابع . ومنه المسدس والقسيم والعرف والملزومة . وينقسم الى « اخض » فى الغراميات ، والى جد فى الوعظيات والى قصيص ويتفرع الى بدوى وقروى ، والى شنو (هجاء) ومدح ووصف . ومن أبرع الأوصاف فى الشعر العامى التونسى :

لولا البرق نعج من منحرها

والا غدينا فى ظلام شعرها

ومنه وصف الخيل والابل والصييد والمحبوبة .

٣ - الأمثال العامية - وتكون نثرا أو شعرا وهى مستخرجة من صميم الحياة ومنطبقة على ملابس الحياة فى كل ظرف . فمما ينطبق

على المستعمرين الذين أجلوا عن البلاد وتركوا ما اغتصبوه من الشعب :

بنى وعلا ، مشى وخلي
ياحارث فى غير بلادك ، لا ليك ولا لأولادك
وفيما يتعلق بأداب المعاشرة :
الى (الذى) تحبو سفظ لو
والى تكرهوا تكرهوا لقط لو
وعين الرضا عن كل عيب كليلة
كما أن عين السخط تبدى المساويا
- اذا رأيت اثنين متغاشرين أعرف
الدرك على واحد .

ومن الأمثال ذات المعانى الحلوة :

- الى مايوكلك ببتو (خبزو) وما يلبسك
جبتو قد رضاه قد غضبو .
- الى مايشبع من القصعة مايشبع من
لحيسها .

٤ - الأحاجى وتكون شعرية أو نثرية وتسمى عندنا خبو وطلاعه وتشنشينى وكثير منها ينسب الى رجل خرافى يسمى « عبد الصمد » وتبتدى هكذا :

عبد الصمد قال كلمات . . .

ومنها :

على طفل شهلول بهلول
فى يد طفلة ضبية
تضرب وتعطيه بالكف (تصفعه)
تهبط دموعه سخيه (الغربال)
قبتنا خضراء وسكانها عبيد .
تغلفها القدره ويلحلها الحديد (البطيخ)
جبل فوق جبل
يسكسك بالرمل (الطاحون)

٥ - كتب مناقب الأولياء والكنائس

وهى كثيرة بالمغرب لا يكاد يوجد ولى ليست له مناقب مكتوبة أو مروية شفاهيا . والمكتوبة أكثر . وأقدمها مناقب أبى اسحق الجبنيانى فى القرن الثالث ، ومناقب محرز ابن خلف فى القرن الخامس ، ومناقب أبى سعيد الباجى وأبى الحسن الشاذلى وأصحابه

الأربعين وعائشة المنوبية وأحمد بن عروس وعباد الزيات وعبد الرحمن المناطق وأبي يحيى السلماني وماهني بن سلطان من السابع الى التاسع وآخرها مناقب الشيخ الذهب لأحمد جمال الدين في أوائل هذا القرن لأحمد جمال الدين . ويستفاد من المناقب الحياة الروحية والاجتماعية والاقتصادية والكرامات وخوارق العادات كتعدد الحبز والوجود في كل مكان ومعرفة مايجرى في الخاطر والتكهن بالغيب . الا أننا نعرف بها الحالة الاجتماعية ومن عقائد وتصوفيات وأنواع لباس وطعام ومسكن وعادات وعلاقات اجتماعية وأوهام .

وأما لکنانیس فلها « مذكرات خاصة » أي تفتقر يقيد به صاحبه حسب مستواه الثقافي ما عن له من ملاحظات كحالة مدنية عائلية من ولادة وزفاف وختان ومرض ووفاة ومن مصاريف على المواسم والحفلات ونفقات وأسعار مبيعات اللباس والحلي والأطعمة ونفقات البناء وعلاقات اجتماعية وأسماء أحياء وحوارات وأسواق وميادين وشوارع ووصف وصناعات وحفلات ونزهات وذكر عادات وجمع أمثال وأشعار وأغنان وحديث عن المؤسسات وعلوم فولكلورية وآداب شعبية وتاريخ ما أهمله التاريخ وأسرار عامة أو خاصة لا يريد أصحابها أن تعرف في قائمة حياتهم : ولا يكاد مغربي يخلو من كناس مهما كانت طبقته الاجتماعية وحسبه أن يعرف الكتابة المادية .

الفنون الشعبية - وهي :

١ - الموسيقى - وهي بالمغرب بربرية وعربية .

ولسنا ندرس الموسيقى البربرية الآن على الأقل . أما العربية فهي :

أولها - الموسيقى الكلاسيكية التي أتت بها زرياب ومؤنس البغدادي وتعتمد على القصيد الذي ينشر انفرادا .

ثانيا - الموسيقى اليدوية التي أتت بها بنو هلال وبندو سليم في أواخر القرن الرابع .

ثالثها - الموسيقى الأندلسية المعتمدة على

الموشح والزجل والانشاد الفردي والجماعي والمفارقات الصوتية بين الرجال والنساء وفي الآلات بين العود (ثقيل) والكمان (حاد) وبين الضروبات تك = حادة . دم = ثقيل . وبين الإبطاء (نطائحي) والاسراع (برول ، خفيف)

وقد جاءت الى المغرب في أربع فترات :

الفترة الأولى - على عهد المرابطين (ابن باجة بالمغرب الأقصى) والصنهاجيين (أمية بن عبد العزيز المهدوي) أنظر ترجمته في ياقوت معجم الأدباء) وقد أبقى كتاب الموسيقى للجزائر وتونس وليبيا . واصطدم بالموسيقى الكلاسيكية التي ألف فيها يومئذ ابراهيم الرقيق كتاب « الأغاني المغربية » وقطب البدور

الفترة الثانية - بعد سقوط اشبيلية في القرن السابع . وهي عاصمة الفن الموسيقي بالأندلس فانتقل أهلها الى المغرب بآلاتهم وتصانيفهم الموسيقية وألحانهم وجوقاتهم . ومنهم عبد الرحمن بن خلدون الاشبيلي الذي كتب مطولا عن هذه الموسيقى في مقدمته .

الفترة الثالثة - بعد سقوط غرناطة في القرن التاسع الهجري ومهاجرة الغرناطيين الى المغرب بآدابهم وموسيقاهم وعاداتهم .

الفترة الرابعة - على عهد الهجرة الأخيرة المسماة بهجرة الموريسكو وهم بقايا العرب الذين بقوا معتصمين بجبال البشارات

بعد سقوط غرناطة فأجلاهم فيليب الثالث ملك أسبانيا سنة ١٥١٧ هـ - ١٦١٣ م . فنزحوا الى المغرب في كثرة . وانتقلوا الى المغرب . فمنهم من استقر بشمال المغرب الأقصى (الريف) ولاسيما بمدينة تيطوان ولهم موسيقى أندلسية خاصة جمعها الأب أنطورينا ، ومنهم من استقر بالمغرب الأقصى الجنوبي ، ولاسيما بفاس وسلا . وقد درس موسيقاهم الكسيس شوطان وجمعها محمد الحانك ومنهم من استقر بالجزائر سواء بكلمسان أو بالبليدة أو بعاصمة الجزائر أو بقسطنطينة أو بعنابة . وقد درسها هذه الموسيقى سنيك وبافيل وبلغوتي بوعلی .

اللوحة في الكتاب وينتهي الى الرسم الجدارى
في الحمامات والمقاهى ورسم مسرح العرائس
وكاراكوز ورسم النعلين الشريفين والصـور
الدينية والتصوير القصصى الى غير ذلك .

٤ - العلوم الشعبية

وهى :

١- علم الطب الشعبى بالرقية والطلاسم
والبيضة والأعشاب والتعاويذ والصحون
والصحائف المكتوبة الى غير ذلك .

٢ - علم الفلك - وهو اما فلك محض
لمعرفة النجوم والأنواء . وكلاهما نافع فى
المداحة والفلاحة . وعلى علم الأنواء تنبنى
الروزنامات والتقاويم الفلاحية الموجودة فى كل
البلاد العربية . فتقويم قرطبة صنعه غريب
المؤرخ وتقويم مراكش صنعه العلامة السويسى؛
وتقويم تونس صنعه الشيخ على النورى وتقويم
ليبيا صنعه العلامة ابراهيم بن الاجداهى
صاحب كفاية المتلفظ ونشره المجمع العلمى
العربى بدمشق .

٣ - علم السحر

٤ - علم سر الحرف

٥ - علم خصائص الاعداد

وليراجع فى ذلك كتب الشيخ البونى
بالفرنسية فى كتابه السحر والدين والشيخ
التمسانى . وما أوضحه « دوتى » فى
شمال أفريقيا ، الطلاسم والعقائد بأفريقيا
الشمالية . وهو كتاب جليل أو ماكتبته فى
الموضوع فى دائرة معارف الأديان والاخلاق .

٦ - العلوم الغيبية والتكهنية أو علوم

القرعة ومنها :

أولا - قرعة الرمل أو ضرب الرمل .

ثانيا - علم الكف

ثالثا - قرعة الطيور .

رابعا - علم الاجداث .

وغيرها .

ومنهم من استقر بتونس . سواء تونس
العاصمة أو القرى الأندلسية التى بنوها على
نهر مجردة وهو أعظم أنهار تونس ومنها غار
الملح ورغراف وداس الجبال وحنين والماتلين
والعالية ودوسجة وقنطرة بنزرت وقلعة
الأندلس وطبرية وقريش الوادى ومجاز الباب
والسلوقية وتستور - وهى أعظم هذه القرى -
وتبرسق . أو القرى التى يرأس آدار أو الوطن
القبلى وهو المعروف عند الافرنج برأس بون
وهى سليمان ومنزل بوزلفى وبنى خلاد
وقربة ونيانو وبللى وباطرو وقرنبالية ونابل
والحمامات ودار شعبان وبنى خيار والمعمورة .

أو القرى الجبلية مثل زغوان أو العالية أو
الأحياء الخاصة بالأندلس الموجودة ببعض المدن
مثل حى الأندلس (حندلس) ببزرت وزقاق
الأندلس ورياض الأندلس وحومة الاندلس
والمركاض وطرنجه بتونس .

ومن الاندلسيين من هاجر الى ليبيا
وأكثرهم استقر ببغازى ولاسيما درنة .

والفن الأندلسى التونسى فى مرحلة
الموريسكو قد اختلط بالموسيقى التركية وقد
جمعه أحمد الأخرم فى القرن الماضى ، والبارون
درلنجى ثم معهد الرشيدية .

وعندما انتقل أهل الأندلس الى المغرب
جلبوا معهم مجموعة من الموشحات والأزجال
اختار منها كل قطر ماشاء أن يختار فتوزعت
على البلدان شلوا شلوا . وهذا الكتاب الجامع
يسمى الروضة الغناء فى أحكام الفن . وفيه
أيضا دراسات عن المقامات وتاريخ الموسيقى
الى غير ما هنالك .

٢ - الرقص الشعبى - وهو أنواع كثيرة

منها النخ ومنها رقصة البطن ومنها الرقص
الأفعوانى ومنها رقصة الاحيدوس والاحيواش
والعرس ومنها الرقص المجربى والرقص
القرفى بالطبل والمزود مما يحاكي
الباج بايبس فى اسكوتلانده .

٣ - الرسم الشعبى - ويبدأ بزخرفة



ثالثا - متبقيات الطوطمية وهي عقيدة وجود قدرة نفع أو ضرر في بعض العناصر الطبيعية مثل العيون والانهار والمغاور وعمل حفلات فيها من أجل ذلك . أو في بعض النباتات مثل :

(أ) ليبيا - البلاد الليبية غنية من حيث الفولكلور وهي أيضا متقدمة في دراساتها المتصلة بهذا الموضوع .

فلها مجلس أعلى يرعى الشؤون الفنية والفولكلورية .

ولها متحف فولكلوري في السراية الحمراء يقع في بيت عربي نموذجي قديم يشمل :

- ١ - قسم السلاح القديم .
- ٢ - قسم الزواج لدى العرب والبربر والمثمين .
- ٣ - قسم الطب الفولكلوري .

- الفال - وهو أن يقلب اللفظ الذي يدل على معنى مستقبح الى هذه أو الى لفظ آخر مع بقاءه على معناه .

فلا يقال في تونس ملح ولكن ربح ولا يقال الفحم ولكن البيضا ولا يقال السمك (الحوت) . . لأنه يدل على الاحتماء من عين السوء ولكن ولد البحر . ولا يقال خمسة ولكن عد يدك ولا يقال لريس المقهى ارفع الفنجان الفارغ ولكن ارفع المليون أو العامر ولا يقال اكس البيدر ولكن فرح البيدر حتى لا تكنس منه البركة .

(ز) العقائد الشعبية

وهي :

أولا - تقديس الأولياء واقامة المواسم لهم
ثانيا - اعتقاد سكنى الجن للبشر والمحللات والعمل على استخراجهم . سمي الزار بالمشرق والسطمبالى بالمغرب .

٤ - قسم الصناعات الشعبية التقليدية .
٥ - قسم الأدوات المنزلية في مختلف المناطق .

٦ - قسم الثياب في مختلف المناطق .
٧ - قسم المساكن والعمار الشعبي في مختلف المناطق .

٨ - قسم الموسيقى الشعبية .

٩ - القسم العقائدي (الجامع والزاوية والطرق الصوفية وغير ذلك) .

فهذا متحف يشتمل على مركب فولكلورى كامل وفيه استعراض شامل ومنهاجى واخراج على أحدث الطرق .

وقد اعتنى الايطاليون بنواح من هذا الفولكلور فنشروا عنها دراسات في رحلاتهم وفي مجلاتهم لاسيما مجلة الدراسات الشرقية والشرق الحديث ، وما وراء البحار ، وطرابلس من ذلك دراسات عن المساكن والمآكل والملابس والموسيقى والكتاب والصناعات التقليدية . وألفوا كتباً في دراسات الشعوب بينوا فيها العادات والتقاليد .

لكن العرب سبقوهم الى ذلك فاننا نجد فى التصانيف الجغرافية التى ألفها اليعقوبى والبكرى وابن حوقل والادريسي أشياء فولكلورية طيبة . ونجد فى رحلات التجانى والعبدري وخالد البلوى وابن رشيد والعياشى وعبد الباسط وغيرهم معارف فولكلورية هامة هذا علاوة عما يوجد فى المناقب والكنائس وقد قبض الله للمقطب الليبى شابا كاتباً موهوباً ألف فى فولكلوره تصانيف قيمة وهو البحاثة الكبير الاستاذ على مصطفى المهرانى ومن تلك التصانيف :

١ - ججا فى ليبيا .

٢ - الأمثال الليبية .

٣ - غوما فارس الصحراء .

٤ - معجم الفولكلور الليبى .

٥ - مجموعة القصص الليبية .

لما أن مجلة الاذاعة الليبية نشرت ومازالت تنشر دراسات طبية عن الفولكلور لاسيما الموسيقى والرقص والأدب الشعبى .

وليبيا من البلدان العربية التى لها فرقة فولكلورية ممتازة .

(ب) تونس - لقد بدأت الدراسات الفولكلورية مبكرة بتونس ، وفى عهد الاحتلال الرومانى (١٤٦ ق - ٤٣٨ ب م) نجد رجال الكنيسة يشددون النكبي على العادات الفاسدة والبدع المخالفة للنصرانية والمتبقية من العهد الوثنى . فعل ذلك القديس أوغوثيوس فى كتاب الاعترافات وكتاب الرسائل وكتاب مدينة الله . وفعل ذلك ارنوبيوس وترتوليانوس والقديس قبريانوس فى تصانيفهم المختلفة . ونحن نجد فى تأليف ابوليوس الكاتب الكبير أشياء كثيرة من هذا القبيل تتعلق بالسحر والاستخراج وخصائص العيون الحارة . وقد ألف المؤرخ الفرنسى بول مونسو كتاباً عن تاريخ الأدب اللاتينى بالمغرب استعرض فيه التصانيف الفولكلورية وسماه كتاب الأفرقة وهو من أهم المصادر فى الموضوع نعرف منه بالمقارنة ماذا كان من أشياء فولكلورية لاتزال موجودة الى الآن . وفعل مثل ذلك «وسترمارك» فى كتابه المتبقيات الوثنية فى الاسلام المغربى .

وعندما احتل المسلمون المغرب (٢٧ هـ - ٥١ هـ) وتم اعتناق أهله للاسلام (٦٥ هـ) عالج الفقهاء قضية الفولكلور بصورة واضحة . فما كان منافياً للاسلام صراحة حرموه . ولما لم يعارض الاسلام جعلوه « مصلحة مرسله » أى أن المسلمين أحرار فى معالجته أقروه أم لم يقروه . وهو مايسمى بالمعادة والعرف وعمل أهل القيروان وعمل أهل فاس الى غير الأسواق والمتاجر ألفوا فيه كتباً خاصة مثل ذلك . وألفوا فيه كتباً تسمى العمليات سحنون . وما كان منها متعلقاً بالصناعات وأدمجوه ضمن كتب النوازل مثل نواذر ابن فيه كتب البدع وأول من كتب فيها محمد بن وغيرها . وما كان منه منافياً للاسلام ألفوا أبى زيد ونوازل البرزلى ونوازل أبو نحريريس



كتاب أحكام السوق ليحيى بن عمر دفين
سوسة (نشرة المعهد المصرى بمدريد) وترتيب
السماصرة لأحمد الابياني (نشر عثمان الكعاك
- مجلة العالم الأدبي - تونس) . وما كان
منها متعلقا بالمؤسسات العامة ورد ذكره فى
كتب الحسبة . فالعادات المتعلقة بالتعليم
نجدها فى كتاب آداب المعلمين لمحمد بن
سحنون . وكتاب المعلمين لأبى الحسن
القابس . وما يتعلق بعادات البناء نجده فى
كتاب أحكام البناء لابن الرامى التونسى
والعادات المتعلقة بالزينة والعطور واللباس
والزفاف نجدها فى كتاب تحفة العروس
للتيجانى التونسى صاحب الرحلة . والعادات
المتعلقة بالخمر ومجالس اللهو والطرب
نجدها فى كتاب قطب البدور لأبراهيم الرقيق
القيروانى فهو يشرح لنا بمزيد البيان كيف
(أى أهل النبيذ) بالقيروان . أما اذا أرونا
كأنت تجرى الحياة الخليعة بضرب النبأنة
عادات أهل النسك والرقائق والتصوف
والطرق وهو الطرف الآخر من حياة القيروان
فعلينا بكتب المناقب التى أشهرها معالم الايمان
لابن ناجى ورياض النفوس للمالكى . وقد
استخرج الفولكلور الموجود فى رياض النفوس
الاستاذ الهادى ادريس .

ثم اننا وصلنا العهد الحفصى أو الموحدى
وجدنا الشخصيات الكبيرة التى درست
الموضوع وفى الطبيعة منها ابن خلدون فى
المقدمة فقد تكلم عن الأدب الشعبى والعلوم
التكهنية والسحرية وسر الحرف والعلوم
الفولكلورية والموسيقى بما يشفى العليل ثم
ان كتب التوازل (أحكام ابن سلمون ونوازل
البرزلى والفائق لابن راشند القفصى ملأى
بأخبار الفولكلور ويضاف الى ذلك كتب المناقب
والكنائس (فهرست الرصاع مثلا) .

ثم يأتى العهد المرادى (١٠١٧ هـ -
١١١٧ هـ) وفيه يستولى الأتراك على تونس
لانقاذها من براثن الاسبانيين وتقدم مهاجرة
الأندلس . فتتعم تونس بفولكلورين جديدين
فى الأكل واللباس والموسيقى والتقاليد

والمشاهد وأنواع الألعاب والبلهونة والرياضة والمعمار . حدثنا نحو ذلك الشيخ قويسم النواوي في كتابه الموسوعي سمط الملاك وابن أبي ديثار القيرواني في كتابه « المؤنس في أخبار تونس » وقد عقد فيه بابا مطولا لعادات أهل تونس هو من أنفس الدراسات وأشملها وأعمقها .

ثم جاءت الدولة الحسينية (١١١٧ - ١٣٧٥) فكثر الكنائس وكتب المناقب واتسع المجال لكتابة التاريخ . وانصرفت العناية لجمع الموسيقى ودراساتها ودخل التمثيل الإيطالي في حياة القصور . ومن أهم المصادر كناس باشا مملوك (في ١٢ جزءا) الذي هو دائرة معارف للفولكلور لم ينسج على غرار .

ثم جاءت الحماية (١٨٨١ - ١٩٥٦) فاعتنى الفرنسيون بدراسة الفولكلور وكثير من الأوروبيين مثل شتومة الألماني الذي درس الآداب الشعبية والموسيقى الفولكلورية .

وكانت عناية العرب أكثر . فقد ظهر كتاب اختصوا بهذه الدراسات منهم :

١ - محمد يلخوجة : درس العادات التونسية في مقالات نشرها بتقويمه المسمى بالرزنامة التونسية (١٩٠٣ - ١٩١٨) وفي المجلة الزيتونية . وهي من الأهمية بمكان . وله كتاب في اللغة التونسية وما بها من ألفاظ أجنبية . توفي سنة ١٩٤٢ .

٢ - محمد بن عثمان الجشاش (منتصف القرن الماضي - أوائل الحرب العظمى الأولى) له معجم الصناعات التونسية ودراسات عن الأسواق والعادات .

٣ - أحمد جمال الدين - ألف المولدية والمراجية ومناقب الشيخ . ذهب حشره فوائده عن الفولكلور التونسي .

٤ - الصادق الرزقي :

له معجم الخرافات التونسية - ومعجم الأمثال .

٥ - الشيخ محمد الكعك الوالد

(١٨٧٠ - ١٩٤٤) كان مساعداً لمدير دار المحفوظات . له كتاب مطول في تاريخ الجيش التركي بتونس . ورسائل عن عادات الأعراس والمواكب عند ملوك تونس - وتاريخ الصناعات التقليدية وأمنائها - وتاريخ الوزراء . وتاريخ حارات تونس وأبوابها وأسواقها ومعالمها .

وتاريخ الوزراء التونسيين - وبيان أثمان المبيعات وتطور الأسعار والمرتبات من أول العهد الحسيني إلى عصره .

٦ - المنوبى السنوسى - أعلم شخصية بتونس في الفنون وتواريخها اشتغل مع البارون درلنجي وألف نحو ١٠٠ تصنيف في الموسيقى الشعبية التونسية . وهو مرجعنا إلى الآن حفظه الله لما أمتاز به من سعة معارف ودماثة أخلاق وصفاء سريرة .

وفي سنة ١٩١٤ أخذ البارون درلنجي يشتغل بالموسيقى الأندلسية والمغربية ويترجم التصانيف الكبرى للموسيقى العربية ويدون الموسيقى التونسية .

وفي سنة ١٩١٤ تأسس المعهد الرشيدى لحفظ التراث الموسيقى وتعليمه ونشره . فاتم ذلك في ثلاثين سنة على أكمل وجه وبلغ به نهايته الأستاذ مصطفى الكعك أخونا . فكان مسك الختام .

ثم جاء عهد الاستقلال (١٩٥٦ - ١٩٦٧) فالتجهت عناية الحكومة إلى الفولكلور فأُسست مجلسا أعلى للفنون ومعهدا للفنون وفرقة وطنية للفنون الشعبية بلغت مرتبة عالية من الرقى وطافت جهات عدة من العالم فكانت محل الإعجاب ويوجد بمتحف بارديو الوطنى قسم للفولكلور وفي نوفمبر ١٩٦٤ انعقد بتونس أول مؤتمر للفولكلور العربى فكانت له نتائج طيبة .

ج - الجزائر

لقد نبغ بالجزائر جماعة أعطونا صورة صادقة عن الفولكلور منهم العلامة أحمد البيونى فى تصانيفه الحكمية ومنهم الشيخ التلمسانى وقد درس ذلك البارون كارادى فى كثير من كتبه .

كما درسه دوتى •

واعتنى الفرنسيون بالفولكلور الجزائرى .
فنشروا دراسات عنه فى المجلة الافريقية (راجع
فهارسها لكل عشر سنوات) : وأسسوا متحف
باردو بالجزائر الذى هو متحف فولكلورى
نموذجى قام على تأسيسه جورج مارسىيه
مدرس الفنون الاسلامية والاختصاصى فيها
لكن أكبر شخصية درست هذا الفن هى
شخصية الشيخ العلامة الدكتور محمد بن أبى
شنب الذى نشر كتابا فى الأمثال الجزائرية فى
ثلاثة أجزاء لم ينشر على تحذره ونشر كتابا
آخر فى الألفاظ التركية والفارسية الدخيلة
فى اللهجة الجزائرية ، ونشر له ابنه العلامة
سعد الدين بن شنب عميد كلية الآداب
بالجزائر دراسات عن عادات أهل الجزائر فى
أوائل القرن أدرجها بمجلة كلية الآداب
الجزائرية الصادرة بالعربية وكتب الشيخ
بلغوشى بوعلى دراسة مستوفاة عن الموسيقى
الجزائرية أنواعها وتاريخها ومجموعة منتخبة
من عيونها بألفاظها وتسجيلها الصوتى •

واعتنى الفرنسيون بتسجيل اللهجات
العربية أو البربرية بالجزائر منهم العلامة وليم

مرسيه الذى درس اللهجة العامية بتلمسان
واللهجة العامية بآيت ابراهيم ودرس ابنه
لهجة بلدة البجيلجل ودرس مرسيل كوهين
لهجة اليهود بعاصمة الجزائر ودرس الشيخ
بوليفة والشيخ بويعلى الزواوى اللهجات
البربرية بزواوة وكتامة (بلاد القبائل) ودرس
موليراس عادات أهل أوراس واعتنت الأنسة
غواشون بدراسة أحوال النساء ببلاد ميزاب
الأباضية •

د - المغرب الأقصى :

المغرب الأقصى غنى جدا بمأثوراته الشعبية
ودراسات هذا الفن كثيرة فى القديم والحديث
فالمناقب والكنائس والرحلات الوصفية
وكتب النوازل والبدع ووصف أحوال البشر
وعاداتهم متوفرة •

واعتنى الفرنسيون والأسبانيون على
السواء بدراسة هذا الفولكلور الأولون فى
المجلات المختلفة •

وجمعوا فيها قوائم بمصادر الفولكلور
المغربى علاوة عن مقالات بأعيانها فى الموضوع •
على أننا نجد عند الرحالين من مسلمين
وافرنج بيانات خافية عن ذلك • فالبكرى مثلا
يكثرون إيراد الأحداث الفولكلورية وكذلك
محمد الوزانى المشهور بليون الافريقى •
والرحالة الأسباني مرمول ومن تلاهم من
أصحاب الرحلات •

وتصدر الخزانة العامة بالرباط (دار
الكتب الوطنية المغربية) نبتا متواصلا عن
المصادر المغربية بما فى ذلك الفولكلور •

وتوجد بالمغرب متاحف فولكلورية بفاس
والرباط ومراكش • كما توجد فرقة فولكلورية
وطنية علاوة عن الفرق الفولكلورية الكثيرة
الآخري على اختلاف أنواعها •

وقد درس الموسيقى المغربية والبربرية
العلامة الكسيس سوتان وانهقد مؤتمر
للموسيقى المغربية فى مارس ١٩٣٩ . وأصدر
مجموعة بالتقارير والدراسات التى ألفت
ونوقشت أثناء جلساته •



الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة

يقام : فوزي العنتيل

الدارجة .
ولهذا فمن المعقول أن كثيرا ما يحدث اننا نجد أغنية تعتبر الآن أغنية شعبية (فولكلورية) لم تكن أصلا سوى أغنية دارجة ، غير أنه لا يوجد تراث أدبي يستطيع أن يفسر لنا من الذي قام بتلحينها ، ولا يستطيع أن يفسر لنا كذلك المناسبة التي لحن فيها . وفي مثل هذه الحالة - كما يقرر أحد الدارسين - أن مجرد أنها قد استبقت شيوعها ، فإن ذلك يكفي لتصنيفها كأغنية شعبية .

وعلى ذلك فالفرق بين ((الأغنية الشعبية)) ، و ((الأغنية الدارجة)) فرق عرضي أكثر منه موروث في كلا النوعين .

حقيقة أنه في حالة « الأغنية الدارجة » - يكون كقاعدة - أن التراث الأدبي الذي يحمل طابعا تاريخيا بحثا يصاحبه ثبات من نوع معين في الشكل وفي المحتوى ، وتبرز الطبقات العديدة هذا الثبات .

من بين التعريفات العديدة للأغنية الشعبية يمكن أن نقول أن أبسط تعريف لها هو أنها : قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة . بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية ، وبقيت متداولة أزمانا طويلة .

وبهذا تتميز الأغنية الشعبية أو ((الأغنية الفولكلورية The folk-Song)) عن الأغنية الدارجة ((The Populor Song)) ، فإن الثانية أغنية ذات أصل أدبي خالص .

- ولو أن هذا الأصل لا يمكن أحيانا أن نتعرف عليه في جميع أجزائها فإن هذه الأغنية التي اكتسبت سيروزة بين العامة نجد أن الناس لا يهتمون بالطبع لا بالمؤلف ولا بالمحسن .

ولقد أشار الدارسون إلى ما برهنت عليه التجربة من صعوبة وضع حد فاصل بين النوعين ، بين الأغنية الشعبية ، والأغنية



يصبح أغنية شعبية أصيلة .

وواضح اذن أن طائفة كبيرة من الأغاني التي تعتبر الآن أغان شعبية قديمة لها في أغلب الظن أصل أدبي ، ولكن لم يبق منه أثر يدل عليه .

ان الحديث عن الأغنية الشعبية حديث متشعب ، فالأغنية الشعبية - كما وصفها أحد الدارسين - هي واحدة من أعظم الفاز التجربة الانسانية ، فهي بلا شك ملك للناس أو العامة ، ومع ذلك فإن الناس لم يقوموا بصنعها ، وكذلك فإنها ليست تغيرا - تم بطريقة خفية عن الحياة العاطفية للناس . لأنها على العكس من ذلك نتيجة حصائد المهارة الفنية الفردية من خلال عمل عدد غير محدد من المغنين الشعبيين الذين أسهموا في أن تصل اليها في شكلها الحالي .

وانه لمن المناسب تماما القول بأن جميع الأغاني الشعبية ، وبصفة خاصة الأغنية الروائية « أو البالاد Ballad » ، قد وجدت

وأحيانا يزداد الأمر تعقيدا حينما نجد ان بعض الشعراء قد قام باعادة صياغة الأغاني الشعبية القديمة مضيفا عليها نوعا من الصقل الأدبي . وينتج عن ذلك أن الشكل الجديد - الذي تعززه الطباعة بقوة - والذي نراه ، بالإضافة الى ما سبق ، قد اشتمل على قيمة فنية أعظم من الأصل ، يعمل شبيها فشيئا على أن يطرد الأغنية الشعبية القديمة ، وبهذا فإنها لا تلبث أن تختفى تماما .

ومع ذلك - كما يقول الكسندر كراب - فان مجرد الجهل بالمؤلف لا يكفي لتحويل الأغنية الدارجة الى أغنية فولكلورية .

فمما هو معروف أن النشيد القومي الانجليزى مجهول المؤلف ، ومع ذلك فان أحدا لا يفكر في تصنيفه كأغنية شعبية . ومن ناحية أخرى فان « المارسيليز » الفرنسى قد وضعه مؤلف معروف هو « روجيه الفولكلور الايرلندية تصنف الأغاني الشعبية دي لينرل » ، ورغم ذلك فقد أوشك أن

في صورة غير متجمدة ولعل هذا كما يقول ليتش - « Mac-Leach » هو ما يدعونا الى ان نقول عن الأغنية الشعبية ان لها نصوصا، ولا نقول : لها نص ، ويدعونا كذلك الى أن نتحدث عن الحان عديدة ، وليس عن لحن واحد .

أنواع الأغنية الشعبية : -

لدارسين في تصنيف الأغنية الشعبية طرق كثيرة ليس من موضوعنا ان نناقشها . وان كنا نود ان نشير على سبيل المثال ان لجنة الفولكلور الايرلندية تصنف الاغاني الشعبية الى ما يزيد عن خمسة وعشرين نوعا مختلفا في موضوعاتها وأغراضها .

وقد يكون أبسط طريقة للتصنيف تقسيم الأغاني الشعبية الى قسمين رئيسيين، أغان خاصة بالنساء ، وأغان ترتبط بالرجال . ومهما يكن من أمر فاننا سنحاول أن نعرض لبعض أنواع الأغنية الشعبية بصورة مجملة . وأقدم أنواع الأغاني الشعبية دون ريب هو : « أغنية الحب » ، والتي لا يختص بها الانسان، وانما تشاركه فيها جميع الحيوانات الراقية . ومن أقدم نماذج هذا النوع هذه الأغنية التي اخترناها من مصر القديمة ، وهي لا تختلف عن نظائرها في أى بلد آخر . وفي هذا النموذج نجد أن المحب يشبه محبوبته بكل أنواع الزهور في الحديقة ، ويصفها - بعد أن يدعوها لزيارة الحديقة - بقوله :

ان حبيبتي مثل زهرة تتفتح عطرها

فارعة العود ، ممشوقة القوام مثل نخلة تتيه بشبابها

وفي كل خد من خديها وردة حمراء .

والحديث عن أغاني الحب يدفعنا الى الحديث عن أغاني النساء بصفة عامة ، وأول ما يتبادر الى الذهن عند الحديث عن أغاني النساء هو بالطبع : « أغاني المهد » ، ومن المرجح أن هذا النوع من الأغاني قد تطور عن الترجيع ، وربما يكون قد تطور عن مجرد الترنم اللحنى أو « الدندنة » .

هنالك أيضا النوع الذى يتصل بالشكوى أو مانسميه « البكائيات » ، والذى يعد واحدا من أقدم أنواع الشعر الشعبى ، ويرتبط في نشأته بالشعائر الجنائزية، ويمكن الاستدلال عليه حتى في أدنى الأشكال المعروفة للتنظيم الاجتماعى .

وليس هنالك شك كثير في أن الفكرة التى ينطوى عليها هذا النوع هى الخوف من الميت ، وبسبب تفوق العنصر التخيلى الخالص لدى النساء، فقد كان يتم اختيارهن لمثل هذه الأغراض .

ولعل هذه الصورة المؤثرة التى نقتطفها من إحدى البكائيات المصرية الحديثة أصدق دليل على هذا التفوق ، وهى صورة ترسمها أم فجعت بابنها :

ياناس دا الغايب له حبيب ينوح

وقلبه في يوم الشوم مجروح

يا عيني ياللى رحت زى الحشيش الأخضر

وزى الحمامة اللى ريشها صغير

ومن أنواع الشعر الشعبى الذى يرتبط بصورة واضحة بالنساء ، طائفة من أغاني العمل منها : الأغاني المعروفة « بأغاني النسيج » ، وهى في المحل الأول أغنية عمل، بمعنى أنها أغنية يقصد بإيقاعها مصاحبة إيقاع الحرفة أو العمل المعين .

وكانت النساء تغنيها وهن جالسات الى « المنسج » في حقة كان فيها الغزل والنسيج من الأمور المنزلية التى كانت تقع كلية على عاتق الزوجات، والبنات، وخادمات المنزل . ويمكن الاستدلال على عراقة هذا النوع من الأغاني من كتابات الكتاب القدماء .

أغاني حمل الميساء ، ومما هو قريب من النوع السابق في موضوعه هذا النوع ، وهو أيضا - بصورة واضحة - أغنية عمل .

وفي المجتمعات البدائية كانت مهمة جلب المياه من بئر القرية من الشئون التى تختص بها النساء ، وما تزال هذه المهمة كما نعرف موجودة فى كثير من قرى الريف فى الشرق . وفى الأزمنة القديمة كانت آبار القرية لهذا

السبب من أنسب الأماكن للقاء بين الجنسين .
وفي « العهد القديم » نجد وافدا يتوقف
عند البئر في انتظار مجيء الفتيات لكي يحصل
منهن على ما يبتغيه من معلومات . ولعل
في قصة « موسى » و « ابنتي شعيب عند
بئر مدين » ، والتي وردت في القرآن الكريم
ما يبرز ما أشرنا إليه .

ومن أغاني العمل التي ترتبط بالنساء
كذلك « أغاني الطحن » ، وأقدم أشكال
الطواحين هي « الرحي » التي كانت ولا تزال
تدار باليد لجرش الحبوب ، والتي ترجع إلى
العصر الحجري . وكان النساء يجتمعن أثناء
ذلك ، ويعملن بمصاحبة أغان تشير إلى نوع
العمل الذي يقمن به .

ولكنه من الصواب القول بأن « أغنية
العمل » تعود إلى البدايات المبكرة للعمل
المنظم ، فالملاحون القدامى الذين كانوا
يسرون مجاديفهم وفقا ليقاع عازف الناي
مثال من الأمثلة المألوفة .

وتعود إلى مثل هذا الأصل كثير من أغاني
« البحارة » في جميع أنحاء العالم .

وفي الشرق ، وكذلك في الجنوب الأمريكي
القديم كان بناء المساكن يصحبه « أغاني عمال
البناء » وقد تكون الأغاني الحرفية بشكل
عام ذات أصل مشابه .

أغاني الطقوس :

ومن الأغاني الموغلة في القدم والتي يؤكد
الدارسون بأنها أقدم كثيرا من أغاني العمل
طائفة من الأغاني التي يمكن تسميتها بأغاني
الطقوس ، أو « الأغاني الشعائرية » .

ومن الصعب تمييز هذا النوع من الأغاني
بصفة مبدئية عن « أغاني الرقص » ، ذلك
لأن الأغنية الشعائرية في الأصل كانت تصحبها
رقصة من رقصات الطقوس . وقد عاش هذا
النوع من الأغاني في شكل « أغنية الزفاف »
التي تغنى الآن عادة في المناطق الريفية في
كثير من البلدان الأوروبية حينما يدخل
العروسان بيتهما الجديد .

وأغاني الزفاف التي كانت تغنى في مصر
القديمة كما هو الحال في قرأها اليوم كان
موضوعها دائما يتحدث عن جمال العروس
الفائق ، والنموذج الذي نجتزىء ببعضه
الآن هو أغنية زفاف الأميرة « موتادريس »
— نقلا عن « مرجريت مري » ، وكان الكورس
يقوم بالرد في نهاية كل مقطع ، وتبدأ الأغنية
على النحو التالي :

**المحبوبة الحلوة بنت الملك
جدائلها سوداء كسواد الليل
سود كعقود العنب**

**ان قلوب النساء تنوجه نحوها في فرح
متاملة جمالها الذي لا نظير له
المحبوبة الحلوة . بنت الملك
ذراعها جميلان في رقصها المتمايل الرقيق
أما صدرها الناهد المستدير فبدء من
ذلك بكثير**

وتسير الأغنية على هذا المنوال بصورة
لا تختلف كثيرا عن « أغاني الزفاف » الشعبية
الحديثة ، والتي تشبه الفتاة فيها بأن عيونها
عيون غزلان ، وحاجبيها خطان بالقلم ،
وأسنانها لؤلؤ ومرجان ، وخديها تفاح الشام .
أو تشبه بمثل هذه الصورة المركزة الخاطفة:
« يامشمش » الواح « تتاكل بعيدانك » .

كانت الأغاني الشعائرية أو أغاني الطقوس
مألوفة أثناء بدر البذور ، إذ أن فكرة الخصب
كانت تحتل أرفع مكان في ذهن الإنسان ،
وكانت غاية الأغنية هي أن تستحث الزروع
النابتة على النمو .

ويقول « كراب » أن آخر ما بقي من أغاني
الطقوس الأوروبية وأحسنها ، قد ذكر مرتبطا
بالمأتم الايرلندي ، على أن الأفكار المتصلة
بتصورات الموت والبعث تعود إلى فترة ما قبل
المسيحية ، ويمكن ردها إلى مصر القديمة .
وكذلك فانه من الممكن أن تحدث تلقائيا في أي
مجتمع يشتغل أهله بالزراعة .

وقد احتلت طائفة كبيرة من طقوس البدار وأغانيه مكانا لها في أيرلندا ، ويبدو أن الطقوس والأغاني التي بطل استخدامها عندما ضعف السحر البدائي ، قد اتخذت لها ملجأ في شعائر المآتم متحصنة - مثلما يحدث في القلاع - كي تستطيع مقاومة هجمات الكنيسة .

وهناك أنواع أخرى من الأغاني يمكن أن يشملها وصف « الأغاني الشعائرية » ، ولكن لما لم يكن من غرضنا في هذا العرض العام استقصاء سائر أنواع الأغاني الشعبية . فأننا نكتفي بما مر لتناول الأغنية الشعبية من زاوية أخرى . مبتدئين بالحديث عن خصائصها الفنية بصورة عامة .

خصائص الأغنية الشعبية :

ان الأغنية الشعبية كما أشرنا شكل من أشكال التعبير الانساني ، شكل متعدد الجوانب ، ومتأصل بدرجة يصعب معها تحديد أفضل الاتجاهات لتناولها . والذي يهم دارس الفولكلور هو التحقق من مكانة الأغنية في حياة الناس ، وملاحظة مجالات الحياة التي تدخلها ، وكذلك معرفة ما تتخذه من أشكال متنوعة .

ونحن اذ نجمل آراء الدارسين بصفة عامة في خطوط عريضة تهدف أن تساعدنا في تفهم طبيعة الأغنية الشعبية على نحو ما .

ولقد لاحظ الدارسين أن الأغنية الشعبية ذات طبيعة غنائية ، بمعنى أنها ذاتية للغاية ، وأنها تعالج موضوعها بقدر كبير من الجدية ، وأن أصباغها في العادة خشنة الى حد ما ، مثلها في ذلك مثل الحرف الريفية ، كذلك فان مزاج الأغنية الشعبية ليس مزاجا مرحا ، أو على الأقل فانه ليس ذلك النوع السعيد من المرح .

وفي بعض الأغاني تظهر لنا هذه المبالغة الميلودرامية ، بينما يخيم على بعضها الآخر جو ، اذا كنا لا نستطيع وصفه بأنه فاجع ، فانه من الممكن على الأقل ، أن نقول انه جو متاعب الحياة ، بل ومرارة هذه الحياة .

ولكن ، على الرغم من أن « الأغنية الشعبية » عاطفية بدرجة كبيرة بل ومسرفة أحيانا في العاطفة ، فأننا نجد أن هذه العواطف تتميز ببساطتها فليس فيها قضية ما نسميه « بالمشكلة » ، أو قضية « الصراع » ، دع جانبنا البحث عن التحليل الذاتي ، أو حتى « الاستبطان » .

كذلك فأننا نجد أن طائفة كبيرة من الأغاني تنم رقة نغمها عن الاصل النسائي .

العلاقة بين النظم واللحن في الأغنية الشعبية :

والعلاقة بين النظم وبين اللحن في الأغنية الشعبية يمثل جانبا من أهم الجوانب ، وقد أشار الدارسون الى أن الجانب الموسيقي في الأغاني الشعبية يستحق اهتماما أكثر مما أعطاه لها علماء الفولكلور ، نظرا لما لوحظ من أن النظم واللحن ليسا منفصلين عن بعضهما في الثقافة الدنيا ، وكذلك نظرا للارتباط الوثيق الذي نلاحظه بين الأصوات الموسيقية وغيرها من الأصوات التي تنتج عن تأثيرات مصنوعة من جهة ، وبين الطقوس الدينية السحرية من جهة أخرى .

فلقد استخدمت الأغنية - مثلا - لاستعطاف سكان العالم العلوي ، كما اعتاد سكان « الكونغو » أن يسموا ساكني السماوات . وقد أشار بعض الدارسين الى عادة تنعيم الأمريكيين لصلواتهم ، وهي عادة موجودة في أقطار كثيرة - أيضا .

ونحن نعرف أن « تعزيمة » الساحر تصاغ دائما في نغم موقع . كذلك نجد في مصر القديمة طرازا من الأدب الديني يرتبط بالموتى ، وهو نوع من التمنيات الطيبة كان يؤديها أقرباء الميت ، وكان يظن أن هذه التمنيات حين تتلى في ترينم صحيح ، وبحركات بريئة من الخطأ . فانها تجلب السعادة للميت .

ومما لاشك فيه أن أغاني الحرب ، والحب والمهد ، والتراويل الجنائزية ، وأغاني الزفاف كلها جميعا كانت تحمل في أصلها قيما دينية سحرية ، وأنها كانت تشترك التعاويذ في طبيعتها .



كذلك. فأننا نلاحظ بأن العمل ، وبخاصة العمل الذى يتم فى اتساق تضاحبه الاغنية بصفة عامة . ومن المرجح فى المكان الاول أن ذلك كان لأسباب دينية سبخرية ، ولكن بالتأكيد أيضا ، فإن ذلك سببه الفائدة العملية للموسيقى فى بعث النشاط فى العمال، وتمكينهم من العمل فى اتساق زمنى .

وشبيهه بذلك ضربات المجاديف المنتظمة الايقاع ، ووقع المطرقة ، ووقع اقدام المحاربين ، فجميعها تميل بالطبع الى تقوية تطور الايقاع والوزن فى الأغاني والتجديف - بوجه خاص - على حد تعبير أحد الدارسين: « يحكم الأغنية ، فى جميع أنحاء العالم تحفظ أصواتنا اللحن ، وتحفظ مجاديفنا الزمن » .

ونجد نفس الشيء فى الرقص ، فالأغنية المصاحبة تعمل على تنشيط الراقصين ، وتمكنهم من المحافظة على الخطوة .

وأغاني الرقص لدى البدائيين هى - بوجه عام - عبارة عن مقاطع قصيرة يعاد تكرارها مرة بعد أخرى مثل « الكورس » الحديث . فالقائد يعطى الوحدة ، ويقوم الآخرون بدور الكورس ، وأحيانا يكون « المرد » أو الترجيع فى الأغنية مجرد محاكاة للأصوات الناشئة عن حركة العمل مثل أغاني الحدادين فى بعض المناطق الانجليزية ، والتي يقلد فيها الكورس صوت منفاخ الحداد .

وفى بعض الأحيان يتضمن « المرد » كلمات غير مفهومة ، كأن تكون مهجورة لا تستعمل، وقد تكون مشتقة من لغة أجنبية لا تفهم فهما تاملا . ولعل أقرب ما يتبادر الى أذهاننا عبارة مثل « هيليا ليصا ، أو هيليا هوب » ، والتي يمكن ردها الى مصر القديمة ، والتي ما يزال يرددونها « المراكبية » فى النيل حتى اليوم .

وأحيانا يكون « المرد » مجرد مفردات تساعد على سير اللحن كما نجد فى أغاني جمع القطن أو غيرها من كثير من أغاني العمل . ونود بهذه المناسبة أن نقدم للقارئ نموذجاً لواحدة عن أغاني « جمع القطن » ، وهى من

المنوفية ، وان كانت لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها
فى المحافظات الأخرى ، وسوف نجتزئ بعض
مقاطعها :

احرق تنضيف
حرق تنضيف
حتى اللوزة
حتى التنايف
دا غيط مين يا ولاد
الى الصبايا فيه
دا الوسايا أبو حجاج
يا لله احرسه وخليه
يا سمس حجي وغربى
وسلمى لنا ع النبى

حزمنى بشالك
الوردى
يا خولينا شالك
الوردى
أنا بت عمك
أيوه
وأنا البدويه
أيوه
لاتحزم بشالك
أيوه
وأسوق جمالك
أيوه ... الخ ...
.....

والحديث عن الاغانى الجماعية يقودنا الى أن
نشير الى أن الجزء الرئيسى فى هذه الاغانى يميل
لان يكون قصصيا ، وقد يكون مرتجلا بصفة
خاصة فى أغانى العمل كما أشرنا ، وأحيانا
يتضمن رواية لاحدى قصص الخوارق ، أى
الاحداث غير العادية ، أو يكون رواية لاحدى
الحكايات الشعبية . ونلاحظ أن هذا « القص »
ينمو شيئا فشيئا ، ولكنه لا يتخذ شكل السرد
المتصل ، بل يتخذ الشكل الدرامى ، فيتضمن
طائفة من المشاهد الصغيرة مع كثير من التكرار .
تأليف الاغنية ، وانتشارها :

ومن تمام الحديث عن الاغنية الشعبية أن

نعرض فى ايجاز لهاتين النقطتين ، وأولاهما
هى تأليف الاغنية الشعبية ، وقد أشرنا الى هذه
النقطة من قبل ، وكيف أن الاغنية نتاج المهارة
الفنية الفردية ثم من خلال عمل عدد غير محدود
من المغنين الشعبيين أسهموا فى تشكيلها حتى
بلغت صورتها التى نعرفها ، فهى اذا - فى رأى
كثير من الدارسين تأليف فردى ، بمعنى أنها
قد ألقت أول مرة بواسطة فرد واحد ، قد
يكون فى بعض الأحيان شخصية أدبية
معروفة ، وقد يكون واحدا من الناس ظل
اسمه مغمورا ، وقد يعود تأليفها - ولكن ذلك
ليس ضروريا - الى الارتجال .

والاغنية الشعبية مع ذلك - جماعية - بمعنى
أن نصها لم يبق ثابتا تماما ، وكذلك فإن
ما دخل عليه من تحويرات ، وتعديلات ،
واضافات يمكن أن يمارس بحرية تامة .
وقد تتخذ الاغانى الشعبية المتأخرة ألحان
الاغانى المبكرة التى يكون المغنون قد اعتادوا
عليها ، وأحيانا ما يضاف ترجيع شائع الى لحن
فنى .

والاغنية الشعبية تكون فى بعض الأحيان
جماعية بمعنى آخر غير ما سبق . وذلك أن
يكون لأغنية بعينها بالفعل عشرة مؤلفين أو
أكثر ، قام كل واحد منهم بتأليف مقطع أو
مقطعين ، ونجد ذلك واضحا فيما يمكن أن
نسميه بالاغنية المتزايدة » ، ونعنى بها تلك
الاغنية التى تضاف اليها مقاطع أكثر فأكثر
بواسطة المغنين المتعاقبين ، وفى العادة يتم ذلك
ارتجالا .

أما بالنسبة لانتشار الاغانى الشعبية ،
فلقد أشار الدارسون الى أن هذا الانتشار
لم يكن فى حاجة الى التبادل الحديث بين
السكان والذى لم يكن موجودا فى الأزمنة
الماضية ، فقد كان يقوم بهذا الانتشار جزء
صغير من السكان لا يتميز بعادات ثابتة .
ومهما يكن من أمر فإن الاغانى الشعبية هى
أكثر مواد التراث الشعبى انتشارا ، وانتشارها
يتم بسهولة أكثر حتى من انتشار الحكايات
الشعبية ، ومرد ذلك - كما يقول أحد العلماء -
الى أن اللحن يمد الاغنية بأجنحة تطير بها .

الأغنية الشعبية

موسيقاها وعلاقتها بالكلمات

يقام : أحمد مرسى

ارتباطه بالخصائص العامة للأغنية الشعبية •
فالأغنية تنتقل من مغنى الى آخر ، وتسهم
الموسيقى فى هذا المجال مساهمة كبيرة ، اذ
تعد عاملا فعلا فى تقوية الذاكرة عند المغنين ،
فالذاكرة هى العامل الأساسى والهام بالنسبة
للأغنية وأدائها ، ومن هنا يمكن أن تظهر قيمة
الموسيقى فى هذا الشأن • هذا ، علاوة على أنه
بدون الموسيقى تصبح الأغنية الشعبية بدون
تقاليد تحكم وجودها • وترتبط هذه الحقيقة
بحقيقة أخرى اذ يصبح اللحن هو العامل
الضرورى لنجاح الأغنية طالما أن الكلمات
لا تستطيع أن تقف وحدها مستقلة ، لتدل على
الأغنية الشعبية عامة ، فاللحن - لا شك -
يضيف الكثير الى كلمات الأغنية فيزيد من
تأثيرها ، ويعمقه •

لاشك أن نصوص الأغنية الشعبية تشكل
جزءا كبيرا من الشعر الشعبى ، فاذا ما أسطعنا
من حسابنا القافية التى تميز الشعر عن غيره
من الأنواع الأدبية ، فإن كل الصيغ الأخرى
كالأمثال وهمهمات السحر مثلا، يمكن أن يكون
لها نظام عروضى واضح، ومن ثم يمكن اعتبارها
شعرا • بالاضافة الى أن هذه الصيغ غنية
بالاستعارات والكفايات والصور الشعرية
المختلفة ، وتتميز بقصرها أيضا ، ولكن الصفة
التي تفصل بينها وبين الأغنية الشعبية أن
الاخيرة تغنى أما الاولى فانها لا تغنى ، وعلى
ذلك فإن أول خصائص الأغنية الشعبية أنها
لا بد أن تغنى ، ولذلك لا يمكن لدارس الأغنية
الشعبية أن يغفل الجانب الموسيقى فى
فى الموضوع ، فلا بد من الاشارة اليه ، والى

ولعل هذا هو ما دفع بعض الدارسين الى أن يعدوا الفنان الشعبي باعتباره مؤلفا لكلمات الأغنية، في حقيقة الأمر عن كونه انسانا عاديا، أما كمبتكر للألحان والانغام التي يغنى فيها كلمانه ، فانه يعد فنانا عظيما ، ولا يمكن أن تكون الأغنية الشعبية ، من أجل ذلك ، كاملة دون لحنها الموسيقي .

وتتفق كل الأغاني الشعبية عامة في أن لها بناءا لحنيا بسيطا ، يستخدم عددا من الوحدات الموسيقية البسيطة التركيب تتناسب مع خبرة المجتمع ومعرفته الموسيقية عامة . والألحان الشعبية في مصر توضح - بلا شك - مبادئ وأصول فن كبير ، وهي ما زالت في حاجة الى جهد كثير من الباحثين والدارسين .

ومن أهم خصائص موسيقى الأغنية الشعبية ، بالإضافة الى بنائها البسيط ، انها تتميز بالمرونة التي تعد بلا شك من أهم الأسباب التي أدت الى وجود عدد كبير من الأغاني ، ففي مصر عامة يمكن تحديد صور كثيرة للأغنية مشهورة مثل « اذا كنت مسافر خذني معاك » ، تنتسب الى لحن واحد تقريبا . ويبدو أن صفة المرونة هذه من سمات الموسيقى الشعبية عامة ، في العالم كله ، وعند كل الشعوب ، فقد أمكن تحديد مائة صورة لأغنية « باربارا آلن » في إنجلترا وأغلبها يعود في أصله الى ثلاثة أو أربعة ألحان فحسب . وفي رومانيا توجد أغنية « هورا لونجا » وهي عبارة عن عدد كبير من الأغاني المنفصلة ، ولكن لها لحن واحد أساسيا من الممكن أن يستعمل في كثير من المواضع المختلفة اذا ما حدثت له بعض التغيرات البسيطة . ويقودنا هذا الى رصد ظاهرة أخرى تميز الأغنية الشعبية وموسيقاها فلا شك أننا سوف نلاحظ وجود تناسب عكسي بين غزارة النصوص الشعرية ، وبين الألحان التي تغنى فيها تلك النصوص ، اذ بينما تتعدد المواضع وتنوع ، يكون عدد الألحان محدودا في العادة، مما دفع بعض الباحثين الموسيقيين مثل «بيلا بارتوك» الى الاعتقاد بأنه في بعض مراحل

التطور التي مرت بها الأغنية الشعبية ، لا بد وأن عدد الألحان الموجودة كان قليلا ، ثم تفرع بعد ذلك ليسكون عائلات لحنية متعددة . ورأى بيلا بارتوك صحيح الى حد كبير ، ولعله كان السبب في أن بعض الدارسين قد ذهبوا الى وضع اللحن الموسيقي في المرتبة الاولى بالنسبة للأغنية الشعبية ، وأن يضعوا الوحدة العضوية والموضوعية للنص في المرتبة الثانية مستنديين الى أن اللحن هو الشيء الوحيد الثابت الذي لا يتغير في الأغنية الشعبية ، وحتى اذا أصابه بعض التغيير ، فانه في العادة يكون أقل تأثرا بهذا التغيير من النص الذي تحدث له دائما إضافات تعديلات تنبع من طبيعة الأغنية وخصائصها بالإضافة الى أن مجال الابتكار في الألحان الموسيقية ضيق جدا لعدم وجود الدراية الموسيقية الكاملة بين الناس الذين تشيع الاغاني بينهم .

ومن المسلم به أن الألحان مثل كلمات الاغاني يمكن أن تكون قد عبرت الحدود المختلفة في البلد الواحد ، أو في بلاد متعددة ، اما عن طريق شهرتها ، أو عن طريق أى عامل مؤثر آخر ، فالموسيقى الشعبية عند كل الشعوب تخضع لنفس العوامل التي تؤثر فيها ، ولا





تلائمه ، وفي اللحن الذي يرى أنه مناسب لها .
ولا يشعر المغنى عادة بالتغيير الذي يطرأ على
اللحن عند اعادته للأغنية ، ويؤثر هذا بالطبع
في اللحن ، وما يتعلق به ، ولكن الأغنية تبقى
في أساسها سليمة .

وعندما تصاحب الأغنية الشعبية الرقص
أو العمل فإنه عادة ما يوجد توافق كامل في
الأغنية بين الإيقاع الموسيقى ، وإيقاع الرقص
أو العمل . وهنا يبرز مظهر آخر يضاف إلى
مظاهر اللحن والنص ، هو دور الحركة الجثمانية
في الأغنية الشعبية ، الذي يظهر واضحا في
كل من أغاني الرقص والعمل ، والمرقصات
وأغاني ألعاب الأطفال . ويحتاج دارس الأغنية
الشعبية إلى معرفة خصائص هذه الحركات
الجثمانية حتى يستطيع أن يتبين العلاقة بين
تصميم وطبيعة خطوات الرقصة ، مثلا ، وبين
معالم الموسيقى والنص في الأغنية ، إذ يمكن
للمدارس المتخصصة عن طريق تسجيلات الصوت
والصورة - كما في أفلام السينما مثلا - أن

يمكن أن تفهم ، في هذه الحالة ، إلا إذا وضعنا
في حسابنا أنها مرنة للغاية سواء في أدائها أو
في أساليبها المختلفة التي تعتمد عليها . ولا
بعد غريبا أن نجد بعض المغنين يؤدون الأغنية
بأساليب مختلفة ، في مناسبات مختلفة ، ولا
يرجع ذلك في الحقيقة إلى ضعف في تركيب
الأغنية ، وإنما يرجع إلى المرونة التي تتميز
بها الفنون الشعبية عامة . وفي كثير من
الأحيان يغنى نص ما في نغمات مختلفة في
أجزاء مختلفة من القطر الواحد أو حتى في
نفس المكان الذي يغنى فيه ، وتفسير ذلك
يرجع إلى أن النص يمكن أن ينفصل عن
نغمته ليتصل بأخرى ، لأن النغمة في ذاتها شيء
تجريدي ، ولذا فإن إدراك المغنين للنص يبدو
واضحا ، أكثر من إدراكهم للأنغام .

وبينما يتجادل المغنون الشعبيون أحيانا
حول صحة كلمات أية أغنية ، فإنهم
لا يتجادلون أبدا حول مطابقة اللحن للكلمات ،
وهم في هذه النقطة يرون أن كل معنى له
الحرية والحق في أن يؤدي الأغنية بالطريقة التي

يعرف المزيد عن هذه العلاقات الهامة والمعقدة والتي تؤثر تأثيرا كبيرا في خصائص الأغنية الشعبية ووظائفها .

وكثيرا ما يثار الحديث عما اذا كان العامل الموسيقى هو الأقوى والأهم أم العامل الموضوعى فى الأغنية ، وعلى أية حال فالفصل فى هذا الموضوع ليس سهلا ، اذ يتنازع العاملان الأهمية والقوة ، فأحيانا تكون العوامل الموسيقية هى الأقوى ، أو تبدو كذلك على الأقل ، وأحيانا أخرى يحدث العكس ، فتكون العوامل الموضوعية هى الأكثر قوة وفعالية . ومهما يكن من أمر ، فإن الشيء الهام فى الموضوع هو أن هناك تفاعلا بين العاملين ، وتلاحما وثيقا بينهما حتى أن فصل القوى الموضوعية ، عن القوى الموسيقية يكون غالبا نتيجة تحيز من جانب الدارس لأحد العاملين على الآخر . فالوحدتان الشعرية والموسيقية متوافقتان ، ومرتببطتان تمام الارتباط ، منذ الأزمنة القديمة حتى ليستحيل علينا أن نقرر بدقة أيهما جاء قبل الآخر . والذي لا شك فيه أن نقطة البداية بالنسبة للأغنية كانت حركة موقعة مصحوبة بالصوت البشرى أو الرقص فى بعض أشكالها أحيانا . ومن الممكن أن نفترض وجود آلة موسيقية بسيطة بدىء بها ، وصاحبت الصوت البشرى ، أو أن الصوت البشرى كان وحده ، مصحوبا بإيقاع بدائي ، دون حاجة الى آلة موسيقية بعينها ، مما لانزال نجد له أمثلة كثيرة فى مجتمعاتنا البشرية فى مصر وفى غيرها .

والوحدة بين الكلمات والموسيقى ، والتزاوج بينهما - على نحو ما - أمر بدائي وبديهي ، ومؤكد ، والكلمات مهما كان الأمر تظل الشريك الرئيسى فى هذا التزاوج أو الاتحاد ؛ ولكن لا يمكن الحكم على الأغنية التى تتكون من اتحاد الكلمات والموسيقى الا اذ كنا نمتلك وسائل الحكم على الاثنين معا ، وأن نعالج كل جزء من أجزائها منفصلا .

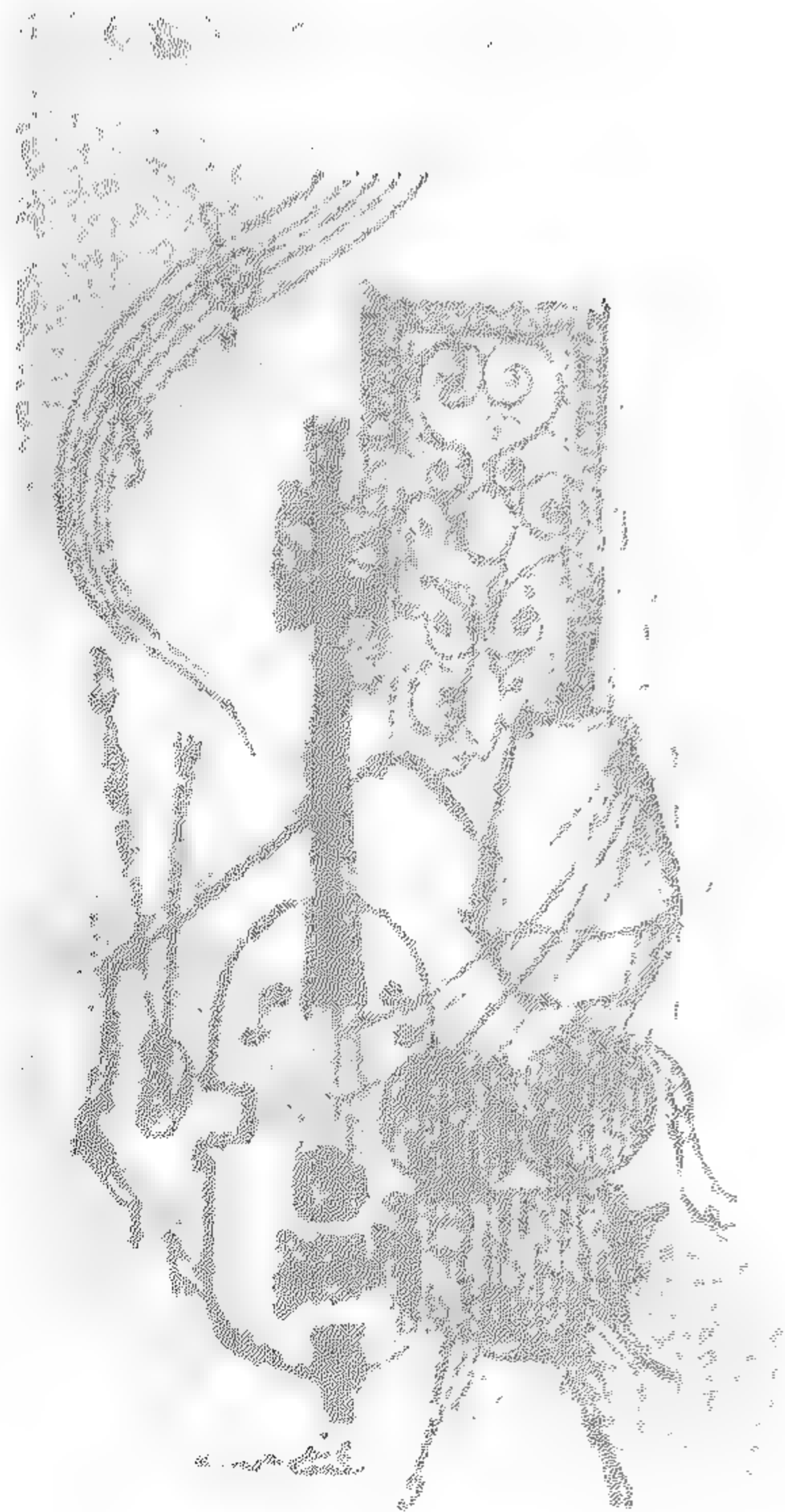
وتعد الصفات العامة للأغنية الشعبية كنص

يعتمد على الرواية الشفوية فى انتقاله بين المغنين ، والمجتمعات المختلفة ، صحيحة أيضا بالنسبة للأغنية كفن موسيقى ، فان تركيبها ومحتوياتها غير ثابتة ، ولا تجمد عند نغمات معينة مثل الموسيقى الفنية التى تدون كتابه فيما يعرف « بالنوتة الموسيقية » . ويعود ذلك فى حقيقة الأمر الى المرونة والتنوع اللذين تتصف بهما موسيقى الأغنية الشعبية مثلما يتصف بذلك مضمونها . فالأغاني فى انتشارها عبر مناطق كبيرة مختلفة يصيبها التعديل ، والتغيير الذى يخرج بها أحيانا عن الشكل الأصلي الذى بدأت به ، بل انه قد يحدث أن يقدمها مغنون من نفس المجتمع بأسلوبين مختلفين . وقد يمتد التغيير الى الأغنية نفسها فى بعض الأحيان أثناء مصاحبة الموسيقى لكلماتها ، الى ما هو أبعد من مجرد تعديل بعض المقطوعات . ومن الحق أن يقال أن كثيرا من التغييرات التى يمر بها اللحن ، بينما تردد الأغنية مقطوعة بعد أخرى ، ناتجة عن الشكل المرن الذى يميز الكلمات . ويصعب علينا أن نقرر ، حقيقة ، أى الجانبين أكثر سيادة فى الأغنية الشعبية ، اللحن ، أم النص ، دون أن نعين حالات بذاتها يمكن أن تكون أمثلة لأى من الرأيين .

والمقطوعتان - الشعرية والموسيقية -
تربطهما معايير بنائية واحدة على الرغم من اختلاف تأثيرهما ، ولكن هذا التأثير لا يحتم بالضرورة أن يكونا متوازيين . فالتفعية فى الوحدة الشعرية أو البيت لها مرادفا فى الوحدة الموسيقية ، وبالرغم أن الاثنين يمكن أن يتعادلا ؛ فليس من الضروري أن يكونا على مستوى واحد فى الأغنية ولكن النقط الأساسية بينهما عادة ما تتفق .

واللازمة الموسيقية ليس من الضروري أن تستخدم بنفس الطريقة التى تستخدم بها القوافى الشعرية حتى يتحقق التأثير المتقابل . فالقاعدة أن هناك رابطة وثيقة بين التعبير الموسيقى لوحدة أخرى هى « البيت » الذى

وهكذا فإنه يصبح من المؤكد أن فهم الأغنية الشعبية فهما متكامل لا يمكن أن يتم إلا بتكامل دراسة الجانبين الشعري والموسيقي ، وقد يبدو ذلك الآن من القضايا البديهية ، التي يسلم بها لأننا عادة لا نهتم في هذا المقام بالموسيقى بل ان انتباهنا يكون بالدرجة الأولى موجهها الى الكلمات . وان الانسان ليأسف أن يجد مثلا أن النغمة قد انفصلت عن الشعر فيماتنشره المطابع من الأغاني والمواويل ولذا فإنه من المهم جدا أن نؤكد أن مثل هذه الأغاني والمواويل لا يمكن درسها وتحليلها بطريقة علمية ، ما لم نسمع مغناة بالطريقة الحديثة ، بل بالطرق التقليدية الماثورة التي كان يؤديها بها مغنوها ، حتى نستطيع تقدير قيمتها ، ودلالاتها ، ومعناها ، وكلماتها ، وموسيقاها بالقدر الذي تستحقه تماما .



يكون أصغر وحدات البناء الشعري في الأغنية . والبيت هو الوحدة الصغيرة التي تميز الموضوع ، والنغمة هي الأخرى الوحدة الصغيرة التي تميز اللحن ، وهاتان الودعتان هما الشائعتان في الأغنية الشعبية . وعندما تتجمع عدة أبيات فإنها تكون مقطوعة شعرية ، لها ما يقابلها من الناحية الموسيقية ، وهذه المقطوعة الموسيقية هي النغم نفسه مكررا دون أي تغييرات رئيسية . أما المقطوعة الشعرية فهي لا تتكرر أبدا الا عندما ترددها المجموعة ، بعد المغنى ، أو بعد انتهائه من أداء مقطوعات معينة في الأغنية ، أو أثناء مصاحبتها لرقصات معينة .

واذا كان من خصائص الأغنية الشعبية كنص شعري أنها تتأثر أحيانا بمواد خارجية كثيرة لا تنبع من مجتمعها الذي نشأت فيه ، وشاعت بين أرجائه ، فإن هذا أيضا صحيح الى حد كبير بالنسبة للموسيقى الشعبية . ولكن الذي لاشك فيه أن الحس الشعبي لم يقبل هذه الموسيقى الوافدة عليه كما هي ، بل لعله قد عدل فيها ، وأضاف إليها وحذف منها ، لتناسب ما يريد أن يعبر عنه ، ولتتفق مع روحه العامة ، وخصائصه المميزة . ويجب أن ننبه في الواقع الى أنه يحدث في كثير من الأحيان - وهي ظاهرة عامة في العالم كله وخاصة في أيامنا هذه - أن يأخذ الموسيقيون ملحنوا الأغاني بعض الألحان الشعبية ليضمونها مقطوعاتهم الموسيقية أو اللحنية لأغاني مغنى المدينة ، ويعدلون ، ويغيرون أحيانا في بعض ملامحها ، ولكنها تبقى في جوهرها شعبية الأصل ، ولذا فإنه عندما تعود هذه الألحان الى أصحابها الأصليين حتى في صورتها المعدلة ، لا يكون ذلك من قبيل التأثير بموسيقى المدينة ، أو المجتمع المغاير المتخلف عن المجتمع الموجود . وقد لوحظ أن تأثير الموسيقى الشعبية بموسيقى المدينة لا ينسحب على كل ماتصدره المدينة عبر أجهزة الراديو والتليفزيون ، ولكن الحس الشعبي ينتقى في الغالب لا يقترب من ذوقه وروحه ، ليتبناه مرة أخرى ، مما يستطيع الباحث المتخصص أن يرده الى أصوله الشعبية في أكثر الأحيان .

الأثار والفنون الشعبية في اليمن



بقلم: عبد الفتاح عيد

الطبيعية خلابة فمن جبال عالية الى وديان عميقة تجري فيها مياه العيون أو السيول . وتنقسم اليمن الى قسمين ، قسم السهول وهو منطقة تهامة الواقعة على ساحل البحر الأحمر ومن أهم مدنها الحديدة والمخاء ومناخ تهامة حار رطب لأنه منخفض وواقع قرب خط الاستواء ويزرع في هذا القسم البن والسمسم والذرة والبلخ وبعض الفواكه . وتمتد تهامة ويقال لها « تهائم » على الساحل من الليث الى عدن وهي أهلة بالسكان وأهلها الى جانب الزراعة يشتغلون بالتجارة وبناء الزوارق الشراعية وقليل منهم يشتغل بالغوص في البحار سعياً وراء اللؤلؤ . ومن أشهر القبائل الضاربة في تهامة بنو غمر وبنو شهر وغامد وزهران والمخلف وأكلب ومعاوية وبنو سبلول وعسير وشهران وبالأحمر

اليمن كمثيلاتها من الدول العربية الأخرى لها تاريخ قديم وفنون شعبية متوارثة منذ أجيال طويلة ولا زالت مجهولة لايعرف عنها العالم الخارجي شيئاً لعزلتها عن المدينة الحديثة منذ مئات السنين . وقد آن الأوان بعد أن تحررت البلاد لأن يعرف شيئاً عن آثارها وفنونها الشعبية .

ولابد قبل الحديث عن التراث القديم والحديث في اليمن من ذكر شيئاً عن الطبيعة والبيئة التي ظهرت وازدهرت منها هذه الحضارة .

اليمن وان كانت تقع في جنوب جزيرة العرب الصحراوية الا أنها تمتاز بهضابها الشامخة وجبالها الخضراء ومدنها وقراها المنتشرة فوق هذه الجبال ، ومناظر اليمن



صورة بالطائرة للعاصمة صنعاء

بينما الأشجار كالمشمش والخسوخ والجوز
بأزهارها الجميلة تملأ الجبال المتدرجة في الربيع
فتكون لوحات جميلة رائعة تسر العيون .

ووديان اليمن تنتشر بين هذه الجبال العالية
وهي خصبة تزرع طول السنة ثلاث مرات ومنها
ما يصب في البحر الأحمر . وتتكون في هذه
الوديان مياه السيول المتدفقة في قوة والتي
تنشأ من هطول الأمطار في موسم الأمطار على
قمم الجبال وتنساب في سيول عظيمة هي
كالأنهار في غزارة مياهها لأن اليمن لا توجد
بها أنهار كالدول العربية الأخرى . ومن أشهر
وديان اليمن وادي بنا ووادي حلي ووادي بارق .

وتتجمع السيول في بعض الأحيان في طريق
واحد يسمى في اليمن السائلة وأشهرها سائلة
« ذنة » وهي مجمع السيول الآتية من ذمار

ورجال ألمع وولد أسلم وابن زيد ومحايل
والرائش وربيعه وبني شهاب وزبيد والنواشرة
والمرازيق وبني يعلى وحسب والغوانم وآل
سليما وآل عمسارة وبالحوارث وشمران وآل
بحيرى وبني عوامر وبني مروان والحماسين وبني
عبس وغيرهم .

أما قسم الجبال فيتكون من سلسلة يتصل
بعضها ببعض من الشمال الى الجنوب وبعض
هذه مرتفعة جدا وتتراكم عليها الثلوج (٣٤٠٠
متر فوق سطح البحر) وقد تشاهد أحيانا
هذه الثلوج فوق جبل البني شعيب بالقرب
من صنعاء ، وهذا القسم أهل بالسكان أيضا
ومناخه معتدل فيما عدا شهور الشتاء القارصة
فان الأهالي والرعاة المنتشرين فوق الجبال
يرتدون القرو لاتقاء البرد . ومن الجبال تنبع
لعيون الضافية وتنحدر الى الوديان العميقة

ويريم وجهران وكثيرا ماتكون هذه السيول المتجمعة بحيرات تحيط بها الجبال وتصب في واد ضيق بين جبلي (بلق الأيمن وبلق الأيسر) حيث بنى العرب القدماء أول سد لحجز هذه المياه والمعروف بسد قارب وقد جاء ذكره في القرآن الكريم .

حضارة اليمن القديمة

وكما نشأت حضارة الفراعنة في مصر على النيل الخالد فإن الحضارات القديمة في جنوب الجزيرة العربية كالمعينية والسبئية والحمرية نشأت منذ مئات السنين على مياه السيول حيث أقيمت السدود لحزن هذه المياه والاستفادة منها .

ولم يترك العرب القدماء واديا بين جبليين تتدفق فيه السيول الا وبنوا فوقه سدا كبيرا ومن هذه السدود سد مأرب وسد قصعان وربوان وشحران وسد الحج وسد سحر وسد عباد وسد صعده وغيرها .

ولا شك أن أعظم سدود العرب القدماء هو سد مأرب الكبير ، وقد كان الناس والعلماء على الخصوص في شك من وجوده حتى تمكن بعض المغامرين من الأجانب من الوصول اليه بعد مشقة كبيرة وقد مات منهم الكثيرون .

وأول من وصل الى مأرب من هؤلاء المستشرقين هو المستر أرنو وتمكن من الحصول على بعض نقوش أثرية تعتبر هي أول اتصال علمي بالحضارة القديمة في اليمن وبعده ذهب المستشرق هاليفي وبعده ادوار غلازر وقد عاد سالما ومعه نقوش غاية في الأهمية لأن بها ذكر سد مأرب وقد حاول كثيرون غيرهم ، ولكنهم ماتوا في الطريق عطشا أو اغتيلوا من رجال القبائل الذين يكرهون الأجانب كرها شديدا ، ومن هؤلاء هوبر الفرنسي ولانجر النمساوي وبركار الألماني والمركيز ديبوزي الإيطالي ورفيقه .

ومن هذه الأحجار المنقوشة التي خاطر هؤلاء العلماء بأرواحهم للحصول عليها أمكن معرفة بعض ملوك اليمن الذين يرجع تاريخ ملكهم الى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد تقريبا وكذلك

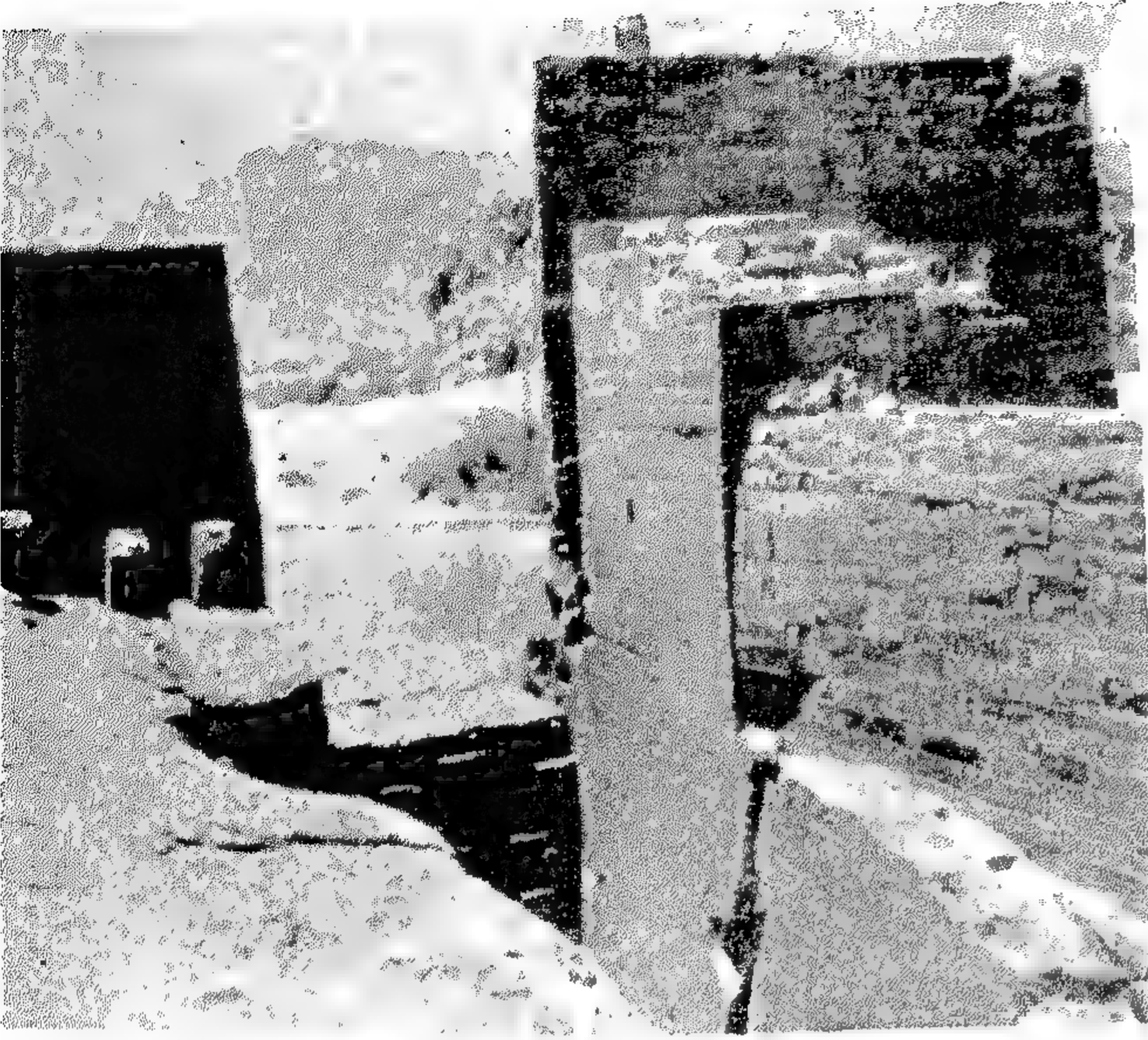
ذكر سد مأرب وتهدم السد وترميمه بوساطة ملوك متعاقبين وذكر غزو الأحباش لليمن ، وطبعا عرف ذلك بعد أن أمكن معرفة الخطوط والكتابات القديمة لحضارات جنوب الجزيرة العربية .

وسد مأرب لازالت أطلاله مقامة الآن فوق جبلي بلق وهو عبارة عن قنطرتان كبيرتان من الحجر الأصم لهما عيون لتصريف الماء الى قنوات مبطنة بالأحجار أو منحوتة في الصخر وبين القنطرتان كان هناك سد من الأحجار والرمال والتراب يعترض مجرى السيل بين الجبلين لحجز المياه أمامه وهذه الطريقة تشبه طريقة بناء السد العالي .

واختلف العلماء الأثريين في معرفة أول من بنى السد لقلّة المعلومات وصعوبة الوصول الى مأرب لوعورة الطريق ولكن عثر في بقايا السد على نقش باللغة الحميرية يستدل منه أن الملك ينعمر بن سمهعلي ينوف حاكم سبأ بنى مصرفا

رأس تمثال من البرونز عثر عليه في مأرب





احدى العيون الباقية من سد مأرب فوق جبل بلق

ملوكها سمه على حوالى ٨٠٠ قبل الميلاد ومملكة قتيبان .

وكانت فى مدن اليمن القديمة قصور عظيمة أهمها وأشهرها قصر غمدان فى صنعاء ويقال أنه كان يحوى مئات الغرف ويتكون من عشرين سقفا فوق بعضها والسقف الأخير كان من المرمر الشفاف حتى أنه من السهل رؤية الطيور فى السماء ويسمى هذا المرمر فى اليمن « بالقمرية » لأن ضوء القمر يدخل من خلاله الى غرف القصر . ولا زالت أطلال القصر باقية للآن بالقرب من صنعاء ، وكان الامام أحمد يستخدم القصر كمعتقل للرهبان من أبناء زعماء القبائل حتى لا يثورون ضده .

ومن أهم المدن الأثرية القديمة صنعاء وهى على ارتفاع ٢٣٨٠ مترا فوق سطح البحر فوق هضبة واسعة وهى عاصمة اليمن ويقال أن اسمها فى الجاهلية أزال نسبة الى أحد أحفاد سام بن نوح ويقول الشاعر اليمنى فى وصفها

أرض تخيرها سام وأوطنها
وأس غمدان فيها بعدما احتفرا
أم العيسون فلا عين تقدمها
ولا علا حجر من قبله حجرا

واسعا لتسهيل الرى ونقوش أخرى للملك سبأ وذو ريدان أتموا أو رمموا السد مثل الملك شرجبيل يعبر وفى عهده تهدم السد مرتين من تأثير الفيضان ثم أعيد ترميمه حوالى عام ٤٥٠ ميلادية كذلك أبرهة الحبشى بعد غزو اليمن حوالى ٥٣٠ ميلادية .

وكما قامت حضارة مأرب على السد فان هذه الحضارة زالت من الوجود بعد أن تصدع السد وتهدم بفعل سيل عظيم ، كما جاء فى القرآن الكريم ، وحاول أهل مأرب ترميمه ولكنهم فشلوا وبهذا تقهقرت مأرب واتجهت الأنظار الى ظفار .

ومدينة مأرب الأثرية مثلها كمثل باقى المدن الأثرية فى اليمن مثل صنعاء وظفار وناعط وصرواح وشبوة وبراقش لها أبواب ضخمة وسور عظيم وبالقرب من المدينة مبنى اكتشفه حديثا ويندل فيليبس بعد أن أفهم الامام أحمد بأن كنوز الذهب سوف يعثر عليها تحت أطلال المدينة وهذا المبنى يطلق عليه الآن اسم « محرم بلقيس » ولكن لم يعثر فيه على شئ لبليقيس . والمبنى بيضاوى الشكل به أعمدة مربعة ومرتفعة ، وحوائطه بها نقوش هندسية تشبه نقوش المعابد الاغريقية والرومانية وقد عثر فى المحرم على تماثيل من البرونز غاية فى الروعة والدقة وأحدهما بالحجم الطبيعى تقريبا ويمثل أحد الملوك كان ممسكا بعصى وعلى جسمه جلد حيوان وهذا يشبه الى حد كبير الملوك المصريين القدماء فى زى الكهنة . ويغلب على هذه التماثيل البرونزية الطابع الأشورى الممزوج بالطابع الاغريقى والرومانى . وفى أحد مخازن حاكم مأرب مئات من التماثيل البرونزية والمرمية وشواهد للقبور فى غاية الأهمية وهى موضوعة فى سراديب بدون عناية أو رعاية . كذلك توجد مجموعة عظيمة من النقوش الهامة التى عثر عليها فى المنطقة .

وقد تمكن بعض العلماء المعاصرين من تقسيم تاريخ جنوب الجزيرة الى ممالك وأسرات ، كالدولة المعينية وأول ملوكها آل يفع وقه حوالى عام ١١٢٠ قبل الميلاد ومملكة سبأ وأول



مدينة تعز وهي محاطة بجبال خفراء في منطقة زراعية خصبة

ويقول شاعر يمني آخر

ما زال سام يرود الأرض مطلباً
لطيب خير بقاع الأرض يبنيها
حتى تبوأ غمدان وشيدها
عشرين سقفا يناغى النجم عاليها
فان تكن جنة الفردوس عالية
فوق السماء فغمدان يحاذيها
وان تكن وجه الأرض قد خلقت
فذاك بالقرب منها أو يصاليها
واختلف العلماء في أصل اسمها «صنعاء»
ولكن هناك نقش قديم باللغة المعينية يرجع
عهده الى الملك اليشرح من ملوك سبأ وذوريدان
وهي المملكة المعروفة بحمير ورد فيه اسم
«صنعو» وكان ذلك في القرن الثاني قبل
الميلاد ، وفي دار الضيافة بصنعاء مجموعة من
الآثار بينها تمثال للملك زمار علي وهو من

البرونز وتاريخه حوالي عام ٤٠ قبل الميلاد
والتمثال في حالة جيدة وعثر عليه في ضواحي
المدينة .

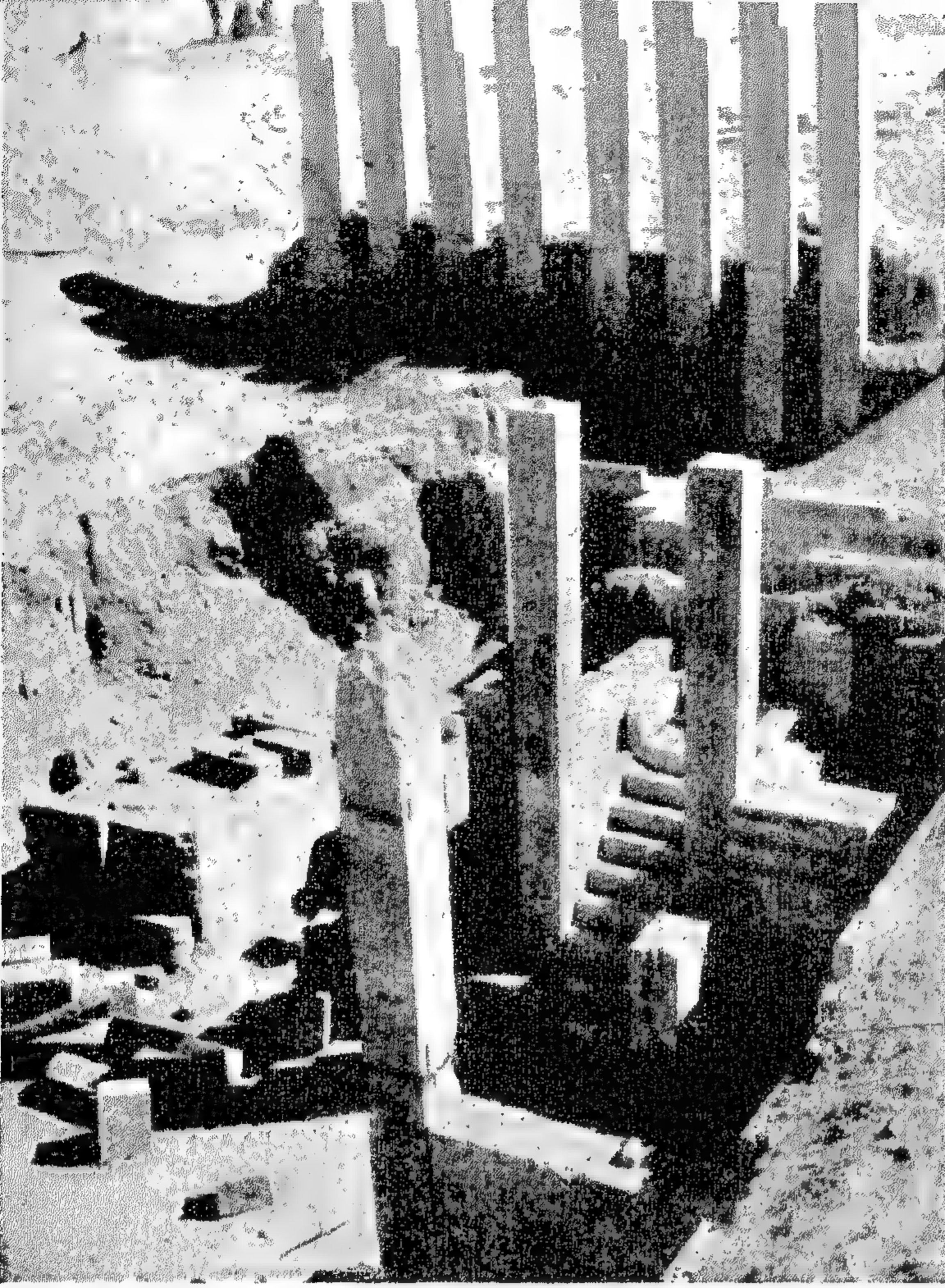
ويقول بعض الرواة العرب أن صنعاء كانت
كبيرة مترامية الأطراف وان دورها بلغت مائة
ألف دار ومساجدها وحماماتها بالمئات ولكنها
تلاشت بسبب الفتن والحروب .

وصنعاء لها سور كبير يحيط بها من كل
جانب وللسور بوابات عديدة تفتح طول النهار
وتغلق بعد صلاة العشاء حتى صلاة الفجر
وتحيط بالمدينة البساتين والحقول ودورها لها
طراز معماري خاص أسوة بباقي الدور في
اليمن .

العمارة الشعبية في اليمن

تمتاز اليمن بعمارتها الفريدة من نوعها
فأينما تنقلت في اليمن من أقصاها الى أقصاها

جزء من مسجد في دارب
ويطلق عليه محرم باقيسر



الطنافس بنات الوسايد !!
وفى هذا المفرج يجلس الجميع على السجاد
فى حلقة كبيرة وفى وسط الغرفة توجد
مجموعة من « المداعات » (النرجيلات) ومن
كل مداعة يخرج خرطوم طويل ملون بالألوان
الزاهية (لى) الى الجالسين فى هذه الحلقة
ويظنون يتسامرون ويمضغون نبات القات
ويأكلون الجوز واللوز والزبيب كل يوم ابتداء
من موعد الغذاء حتى موعد العشاء .
ويندر أن تجد مسكنا فى صنعاء أو غيرها
من المدن اليمنية بدون فسقية ونافورة مياه فى
البستان المحيط بالمنزل ويسموننها فى اليمن
« الشاذروان » ويقول الشاعر اليمنى
ياحسن شاذروان ماء لم يزل
يهدى جواهره الى الأضياف
ما أمه الجلساء يوم سرورهم
الا تلقاهم بقلب صاف

تجد المساكن البيضاء الشاهقة الارتفاع وهى
مبنية بالأحجار الى ثلاثة أو أربعة طوابق ثم
تكمل باقى الأدوار بالطوب ويطل المبنى جميعه
باللون الأبيض ، ونوافذ هذه الدور محلاة
بالزخارف الجصية ومعشقة بالزجاج الملون
مما يعطى هذه المساكن من الخارج والداخل
تأثيرا فنيا رائعا ، والبيت الواحد دائما لعائلة
واحدة ويندر أن تجد بيتا تسكنه عائلات
مختلفة . ولأهل اليمن غرام خاص بأن يجعلوا
غرفة الضيوف والسمر وشرب المداعة (الشيشة)
ومضغ القات فى أعلى المبنى وتسمى هذه الغرفة
« المفرج » أو « المنظر » لأنهم يتفرجون منها
على المدينة والمنظر الطبيعية حولها . وفى
المناسبات والأعياد تفرش غرفة المفرج
بالسجاد وفوقها توضع المخدات وهى ثلاث
طبقات هى المساند ثم الوسايد ثم الطنافس
وهذه تسمى فى اليمن « البنات » أى أن

وأهل القبائل اليمنية الذين ينتشرون فوق
الجبال العالية يرتدون في الشتاء الفرو
الاستراخاني لشدة البرودة .

ورجال القبائل يستخدمون حزام الخنجر
أيضا في وضع لوازمهم الضرورية مثل موسى
للحلاقة ومشط ومقص وبعض زجاجات العطر
وعلب النشوق والبرقان (مادة يمسحها أهل
القبائل) وهي غير القات المعروف في اليمن .

المرأة في اليمن

لاشك أن تعداد المرأة في اليمن كبير جدا
فأينما سرت في المدن أو القرى في الحقول أو
المراعي وعلى سفوح الجبال تجد المرأة اليمنية
تملاً البلاد نشاطا فهي عاملة مجتهدة تقوم
بالزراعة والرعى وسقى الماشية وجلب المياه



راعية غنم بالقرب من تعز وملابسها عليها تطريز
بالحرير

والفسقية والنافورة من ضروريات البيت
اليمني بالرغم من قلة المياه في اليمن ولأن هذا
الماء يأتيهم في قنوات صغيرة جدا تسمى
الغيل من الجبال المحيطة بهم وغالبا ما يلجأ
الناس الى الآبار . ولكل بيت بئر خاص به
يستخرج منه الماء بالاستعانة بالحيوانات لرفع
الماء من هذه الآبار العميقة بأن تدلى القرب
لصنوعة من جلود الحيوانات بحبال ثم ترفع
هذه القرب بربطها في الجمال أو الحمير وهذه
الطريقة هي الوحيدة في اليمن ولا زالت
مستعملة للآن .

الأزياء الشعبية في اليمن

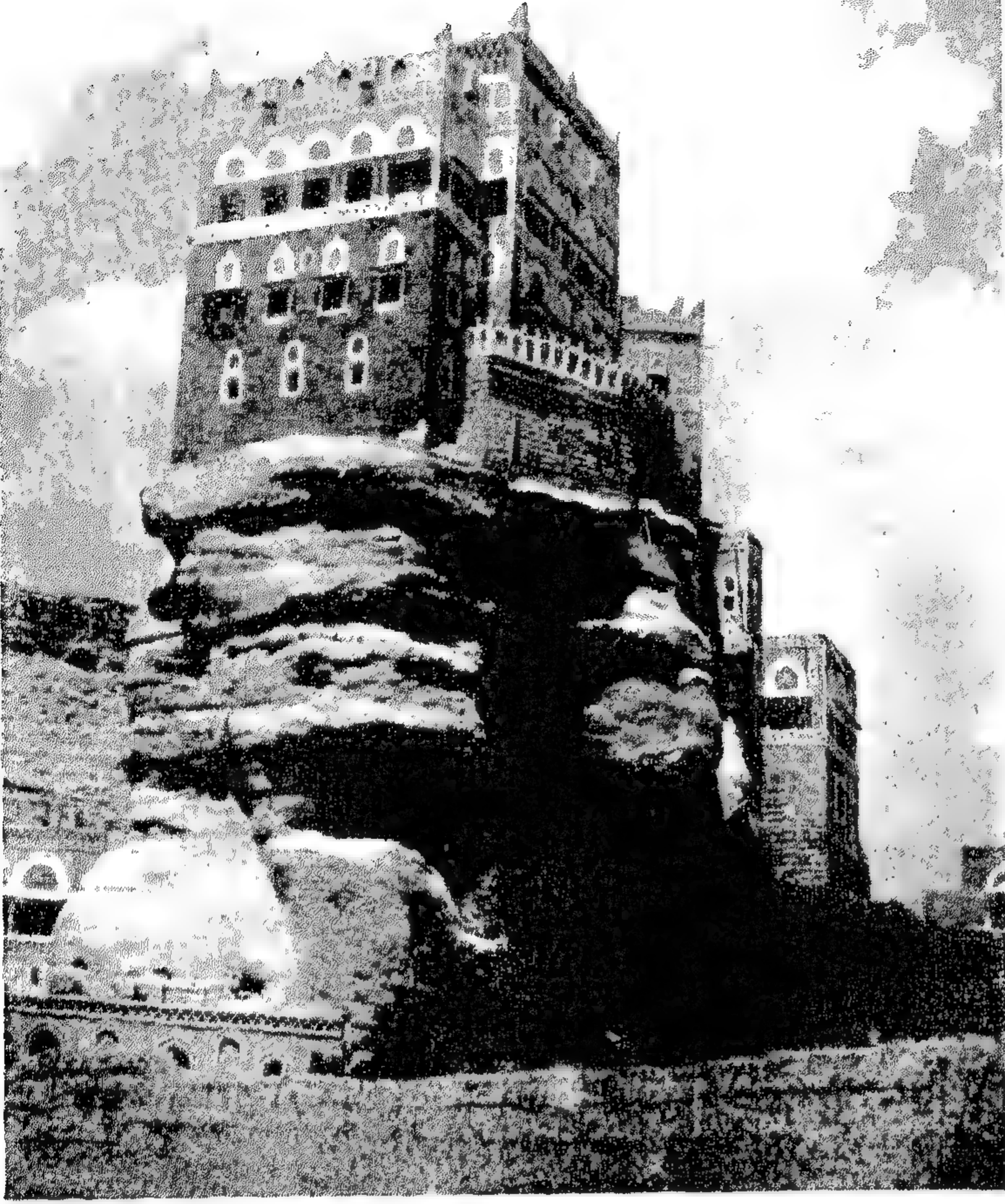
ينقسم أهل اليمن من الرجال والسيدات
على السواء الى قسمين ، قسم يسمى «قبيلي»
نسبة الى القبائل خارج المدن والآخر «حضري»
ويسكن المدن والفرق بينهما في الزي الشعبي
كبير وواضح فالقبلي خشن المظهر بينما
الحضري أنيق مترفه .

ويشترك أهل المدن في أزيائهم الشعبية
فالرجال يحبون الملابس الزاهية الألوان
يرتدونها في حياتهم الخاصة ، أما في المناسبات
الرسمية فيرتدون الجوخ أو الشاهي المصري ،
ولا بد لليمني سواء كان حضريا أو قبيليا من
الحزام والخنجر ، وحزام ساكن المدن مذهب
بخيوط الذهب أو الفضة وبه زخارف جميلة
وخنجره بيد مرصعة بالأحجار الكريمة وبعض
الأغنياء خناجرهم موضوعة في جراب من
الذهب الخالص المنقوش بالزخارف البارزة .
ويضع الرجال على رؤوسهم عمامات كبيرة
ويرتدون الشيلان الكشمير ذات الألوان
الرائعة .

ويستخدم أهل اليمن في ملابسهم الأكمام
الواسعة جدا حتى أنهم يعقدون هذه الأكمام
وراء ظهورهم حتى لا تعوق حركتهم أثناء
الوضوء والصلاة .

أما القبيلي من رجال القبائل فيرتدي جلبابا
واسعا خشنا من اللون الأبيض أو الأسود أو
الأزرق النيلي وله أكمام واسعة أيضا ويضع
الخنجر والحزام حول وسطه وعمامته ملونة
بالأحمر أو الأزرق أو الأخضر أو الأصفر .

بيت فوق ربوة عالية
بالقرب من صنعاء يظهر
فيه الطراز العمارى
الشعبى في الیهن



وهى خفيفة رشيقة تصعد القبيلية الجبال فى
خفة وسرعة الغزلان .

والمرأة فى اليمن تنقسم أيضا الى قسمين
الحضرية ساكنة المدن والبدوية ساكنة الجبال .
والحضرية فى اليمن دائما محجبة بعكس
القبيلية المكشوفة الوجهه وحجاب الحضرية
مزدوج أحدهما يحجب الفم ولونه أصفر
والآخر يحجب الوجه كله ولونه أسود علاوة
على ملاءة كبيرة تسمى فى اليمن ستارة تحجب
الجسم كله منقوشة بالألوان الحمراء والصفراء
والزرقاء وتخفى الوجه أيضا أى أن ساكنة
المدين تضع على وجهها ثلاث أحجية !! بعكس
زميلاتهن فى الدول العربية الأخرى .

والفتاة فى المدينة ترتدى السروال الطويل
ثم قميص فوقه ضيق الأكمام يسمى فى اليمن

(الزنة) وفى الأفراح والمناسبات تلبس فوق
القميص قميص آخر بأكمام واسعة وطويلة
ومزركش بخيوط الحرير والذهب حول الرقبة
وعلى الصدر وعلى رأسها تضع قلنسوة مخروطية
الشكل موشاة بخيوط الذهب والحرير ويتدلى
منها على الجبين قطع صغيرة من الفضة .

وكانت المرأة فى صنعاء الى وقت قريب
ترتدى فوق هذا كله مجموعة من الأثواب
المزركشة أحدهما فوق الآخر فى مناسبات
الزواج ، وبعض هذه الأثواب يصنع خصيصا
فى الهند وصنعاء .

ولا توجد فتاة يمنية حضرية أو بدوية الا
وتضع حول رقبتها عقد ضخم من الكهرمان
وغالبا مايكون صدر المرأة المتحضرة جميعه
مغطى بعقود الكهرمان يتوسطها عقد من النقود



فتاة يمنية صغيرة ترتدى لباساً للرأس محلى
بالخيوط الذهبية

تبدأ حفلات الزواج باقامة الولايم لمدة ثلاثة أيام ففي اليوم الأول « يوم الحمام » تذهب السيدات من أقارب الزوج مع العروس الى الحمام وفي اليوم الثاني « يوم النقش » وفيه تتجمع النساء من عائلة العريس مع العروس وتنقش أيديها وأرجلها برسوم هندسية جميلة ويشاركها في ذلك بعض المقربات للعروس ، وفي اليوم الثالث « يوم الحلقة » أي يوم الدخلة تقام الولايم أيضا أسوة بالأيام الأخرى السابقة (يتحمل الزوج كل المصاريف) وكذلك تنشد الأشعار والمدائح النبوية ثم بعد ذلك يوم الصباحية (يوم الصباح) وهكذا حتى اليوم السابع وفيها تقام وليمة أخرى لأهل العروس تبدأ من الصباح بالافطار ثم الغداء ثم العشاء . أما في اليوم العشرون فينعكس الوضع لأول مرة ويحضر أهل العريس الى وليمة في منزل العروس !!

الذهبية ، ويسمى العقد « حرفا » أما العقد الذهبي فيسمى في اليمن « القشيطة » .
أما نساء القبائل فتختلف أزيائهن باختلاف المناطق ولكن كلهن يشتركن في سروال أسود طويل وقميص فوقه مفتوح الصدر أو مقفول، عليه نقوش بالتطريز في وحدات نباتية متناسقة كما هو في مناطق جبال تعز حيث ترتدى الفتيات أيضا عمامة حمراء لطيفة وهذه القبيليات لا يجاريهن أحد في صعود الجبال العالية مع ما يحملنه من المتاع الثقيل أو الحطب . ولأثواب هؤلاء الفتيات أكمام واسعة أيضا . وفي رداع ترتدى الفتيات نفس هذه الملابس مع حزام جميل ملون وقلنسوات مخروطية الشكل وعقود من الكهرمان والفضة .
أما البدويات في مأرب فيمتزن بالزى الأزرق النيلي الذي يصبغ وجوههن وأجسامهن باللون الأزرق ويقلن أن اللون الأزرق يمنع الحشرات ويفيد الجسم صحيا !!

وبنات مأرب جميلات يضعن على وجوههن قناعا بسيطا يخفى الفم فقط وعليه زخارف فضية جميلة وكذلك لباس الرأس المزخرف بالفضة .

وكما أن فتيات مأرب وجوههن مصبوغة باللون الأزرق فإن هناك أيضا فتيات يصبغن وجوههن باللون الأصفر حتى تبدو كلون الذهب !! وهذا بالقرب من تعز وصنعاء . في حين فتيات تهامة يرتدين قبعات الخوص فوق رؤوسهن .

عادات الزواج في اليمن

الزواج في اليمن له عادات وتقاليد خاصة ومراسيم ومصاريف كلها من نصيب الزوج المسكين فهو يدفع المهر ومصاريف التجهيز والولايم ويسمى ذلك في اليمن « حق النار » كما أن الزوج لابد وأن يدفع للزوجة علاوة على كل ذلك « حق الافتصاص » ليلة الدخلة ثم « حق الصباح » وهذه العادة مازالت موجودة عند أهل النوبة في مصر ثم يدفع الزوج بعد ذلك « حق الثالث » في اليوم الثالث لزوجته ويكون الدفع لأم العروس، أما أهلها فلا يدفعون شيئا بعكس الحال في مصر والبلاد العربية الأخرى



فتاة من مارب ترتدى
قناعاً ولباساً للرأس
محلّى بالفضة

فتاة من اليمن تنحلى
بعقد من لكهرمان



ولا تخرج الزوجة من بيتها قبل العشرين
وغالباً بعد الأربعين وتذهب العروس الى منزل
أهلها ويسمى (يوم الشكمة) وفي هذا اليوم
أيضاً تنشد النساء وترقص ابتهاجاً بالعروس .
وبقدر ما يتكلفه الزوج عند زواجه فان
ذلك يتضاعف اذا ولدت له زوجته مولوداً
ذكراً اذ لابد من مصروفات أخرى فى عمل
الزيينات والأفراح ابتداء من اليوم السابع حتى
الأربعين وله أن يقدم أيضاً قشر البن الى
المدعوين لأن شرب البن غير معروف بن
يفضلون قشر البن ويوضع فى أوانى من
الفخار تسمى « جمّة » وفى هذه الايام تنشد
الأناشيد على أنغام الدفوف بينما ترش على
المدعوين ماء الورد والريحان .
ومن هنا قيل المثل اليمنى المعروف :
« عرسان ولا ولاد واحد » .

الرقص فى اليمن

والغناء والرقص هما التسلية الوحيدة التى
تمارسها السيدات فى اليمن والرقص اليمنى

فتيات يمينيات يسرن في
احدى شوارع صنعاء



فارس يمني يتمطى
حصانا عربيا ويرى في
الخلف أسوار صنعاء

السيدات فالرجال يرقصون رقصات جماعية
من عدة شبان يقفون في صف واحد ويتحركون
الى الامام أو الخلف مع رفع الأرجل أو القفز .
وكل شاب في يده خنجره اللامع ملوحا به
في الهواء . وفي تجوال في اليمن لم أشاهد
غير هذه الرقصة التقليدية . والموسيقى
المصاحبة للرقص تتكون من عازف للفلوت
وضارب على الطبل أو الدف وأهم الاحتفالات
في اليمن احتفال المولد النبوي وعيد الفطر
وعيد الأضحى .

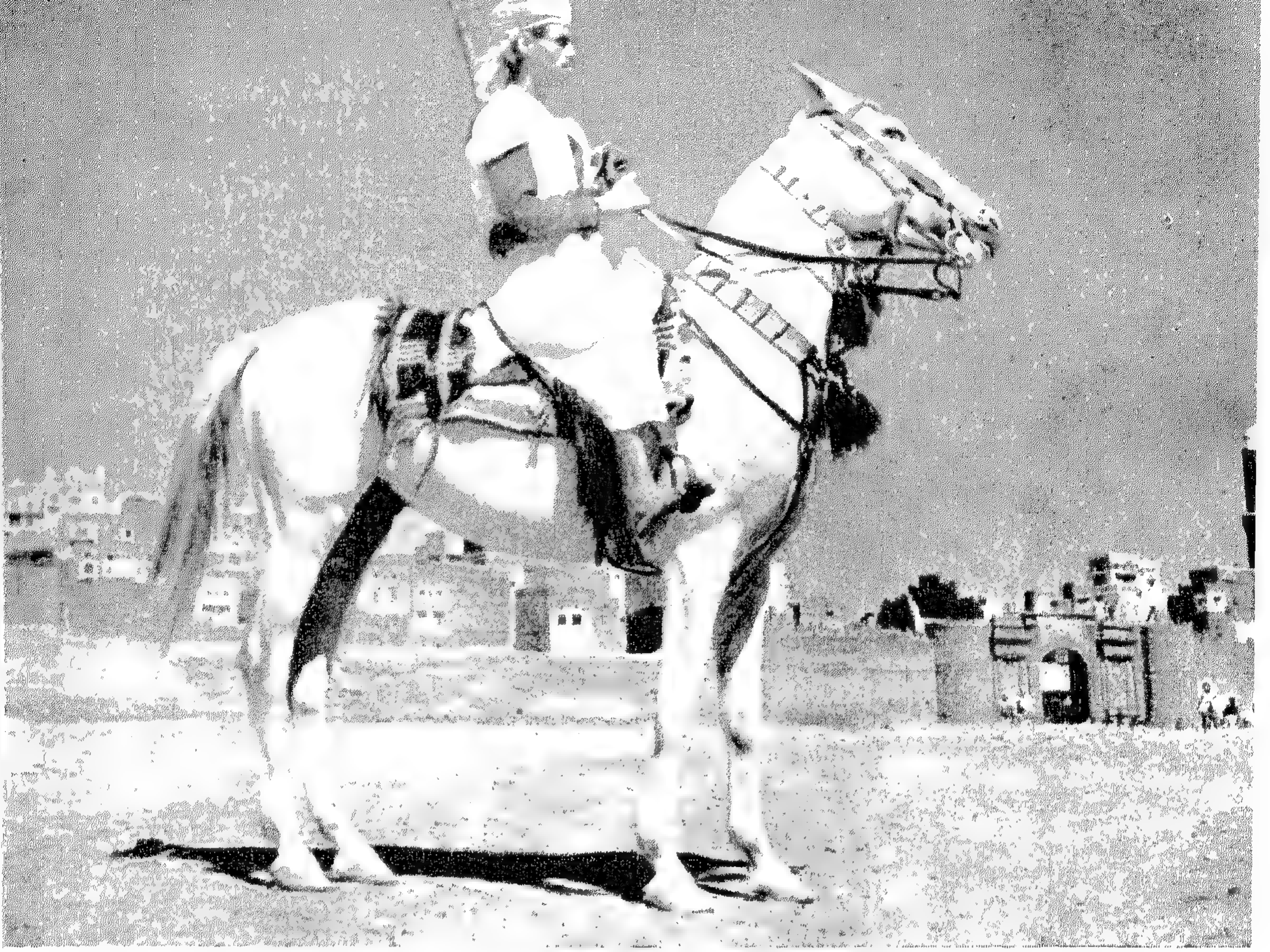
ولم أشاهد من الآلات الموسيقية سوى
ماسبق أن ذكرته لأن هذه هي المسموح بها
في اليمن فالعود والربابة وأي آلة وترية أخرى
لم يسمح بها الحسن رئيس الوزراء السابق
عندما كان في الحكم وحتى الجرامفون منعه منعا
باتا وأباح الراديو على نطاق ضيق . . . وهكذا
كان الحال قبل الثورة اليمنية التحررية .

عند السيدات هو رقص مزدوج من فتاتين تمسك
كل منهما بيد الأخرى ويسرن الى الامام
خطوات رتيبة رشيقة مع الانثناء على الجانبين
ثم يرجعن هذه الخطوات الى الخلف مع الجلوس
على الركبة وهكذا .

ويندر جدا أن ترقص السيدات في وجود
الرجال فيما عدا الرقصات المتجولات في
الأسواق وقد شاهدت فرقة متجولة في تعز
مكونة من عازف على الفلوت وآخر على الدف
وفتاتان رشيقتان تضعان في شعرهما زهور
الريحان . ويضع الرجال أيضا الريحان في
عماماتهم أحيانا .

والأغاني الشعبية التي تنشدتها السيدات
كلها وصف للطبيعة أو مدائح نبوية أما أغاني
الحب فقليلة وتنشد في مناسبات خاصة .

ورقص الرجال يختلف قليلا عن رقص



الفنون الشعبية التشكيلية

كان من المحرم أيضا في اليمن الى وقت قريب الرسم والتصوير الفوتوغرافي والتصوير الحائطي بالألوان أو بأي وسيلة أخرى حتى أن الجامع الكبير في صنعاء كانت جدرانها منقوشة بالرسوم والألوان العربية الجميلة أسوة بالمساجد الأخرى في أنحاء العالم الاسلامي ، ولكن أمر أحد ملوك اليمن السابقين بطمس معالم الزخارف في المسجد وطلاء الأعمدة والجواريط بلون أبيض وقد سألت في ذلك أحد العلماء المسئولين في ذلك الوقت وكيف تطمس الزخارف الجميلة « والله جميل يحب الجمال » فرد قائلا « ولعن الله المصور والمصور !! »

وحتى التصوير الفوتوغرافي كان مكروها ومحرمًا أيضا وأذكر في إحدى المرات ان كنت مارا في أسواق صنعاء ومعى آلة التصوير فاستوقفني أحد المارة وهمس في أذني بأنه

مصور فوتوغرافي متنقل وأنه ممنوع من مزاوله عمله وسبق أن سجن وقيد بالسلاسل لذلك ثم أخذني هذا الشخص الى مكان منعزل وأراني سرا آلة تصوير صغيرة كانت مخبأة في ملابسه ، أما الأفلام فموضوعة في عمامته!! وفي اليمن بعض الفنون التشكيلية التطبيقية مثل عمل النوافذ الجصية المعشقة بالزجاج الملون ، وصناعة الحناجر وزخرفتها وترصيعها بالأحجار الكريمة ، وكذلك أحزمتها الموشاة بالذهب والفضة والنسيج على نطاق ضيق والتطريز بالقصب وصناعة المداعات (الشيشة) وهم يهتمون في اليمن بها كل الاهتمام حتى أن البعض يزخرفها بالذهب ومن الفنون الشعبية المعروفة في اليمن أعمال الجلود لأن باليمن ثروة من جلود الحيوانات ، وأعمال النجارة وتشبه لأعمال النجارين المصريين في الريف .

أما باقى حاجياتهم من اللوازم الضرورية
التطبيقية فتستورد من عدن .

من الأدب الشعبي فى اليمن

يعانى الأدب الشعبى فى اليمن مثل باقى
الفنون الأخرى من عدم التسجيل والبحث
لظروف اليمن السياسية والنزاع والخصام
الدائم بين القبائل وكذا الانطواء الشديد من
جانب الحكام الرجعيين ، كل ذلك جعل من
الصعب جدا على الباحث الفنى أو جامع التراث
الشعبى فى اليمن ، ولا شك فى أن هذه الحالة
الشاذة ستزول فى عهد اليمن الجديد ليعرف
العالم روائع الكنوز الأثرية القديمة والحديثة
أى التطور الشقيق .

والشعب اليمنى محب جدا للأدب ويتذوق
الجيد منه وخصوصا الأدب الشعبى الذى
يتمثل فى الشاعر الشعبى المرحوم عبد الرحمن
الأنسى ، وشعره باللغة اليمنية الدارجة المشوبة
بكلمات عربية غريبة غالبا ماتكون من اللغة
الحيرية القديمة .

وشعر الأنسى يميل الى العاطفة والحب وأنين
اللوعة والألم وقصائده منظومة فى ثلاثة أنواع
البيت والتوشيح والتقميع (التقفيل) ومن
أبيات هذا الفنان الأديب :

خانہ الاصطبار وجفاه السكون
لو تمكن لطار بجناح الشجون

خنجر يمنى مشغول بالذهب وحزامه محلى بالزخارف
الإسلامية

كلما دار حار
سلبته القرار

وله أيضا :

لكن ما يسلى

حزين القلب تبليغ الرسسول
ومن نأى مثلى

عن الأحباب صحح ما أقول
هيهات أن يبلى

بلاغ القول لوعة من يقول
أو يغنى المرسوم

عن كاس الطسلا لما يدور
ومن أبياته :

لبست فى شهرين

من يوم الفراق ثوب النحول
وسال دمع العين

وطار الشوق بالقلب العقول
وان طال هذا البين

ما أدرى الى ماذا يؤول
صلوا على المعصوم

شفيع المذنبين يوم النشور
أما من تواشيعه :

يا أنا من بلابل الأشجان

وتماذى الدهور والأزمان
بفراق الحبيب والأوطان

وله أيضا :

صانع الخناجر فى صنعاء





رضيت بؤس العيش في البداوة
لم أوت من جهل ولا غباوة
شمتان بين المر والحلاوة

ومن أشعاره في التقفيل :

لا عجب من تغير طباع أحبابنا
التغير ملازم للنسان
وإذا الأصل مختل من وقت البناء
كيف يثبت على الأصل بنيان
ومن التقفيل أيضا :

لكن رعتها عذبة الأنساب
وجاورت فيها الرشا الكحيل
وطاب لي من حالها ما طاب
وما لحات الحب سلسيل
ومن تواشيح محمد بن حسين الكوكباني :
ما لقلبي لم يزل عشقه فنون
في هوى حالي التثني والمجون
زي الغصون

قد فني صبري وقل الاحتيال
قد قسم قلبي بأسسياف الجفون
وقسم لي من هوى تلك العيون
ريب المنون

ما حياتي بعد ذا الا محال

ويلاحظ في التواشيح اليمنية اختلافها عن
التواشيح الأندلسية ولو أنها مأخوذة عنها إذ
ان الأندلسية يراعى فيها الأعراب بعكس
اليمنية فلا يراعى فيها أعراب بل اللحن فيها
هو الأساس ويطلق أدباء اليمن على الشعر
الشعبي الملحون بالشعر الحميري والمطلع على
هذا الشعر الشعبي يجد فيه الرقة المتناهية ،
وهو ما يتغنى به الشعب اليمني في أفراحهم
وأتراحهم شعر يعبر عن الحب والغزل ، ويقول
الشعراء اليمنيون ان أشهر الشعراء في الغزل
عمر بن أبي ربيعة لم يأت له هذا التفوق على
شعراء عصره الا من قبل أخواله الحميرين !!
عبد الفتاح عيسى

يقام: الدكتور محمد صبحي عبد المحكيم

سيناء الأرض والناس

(١)

لقد ظفرت سيناء بالخلود في سجل الآثار المكتوبة ، ولا يكاد ينازعها في ذلك قطر آخر . كما ظفرت بالتفسيديس والاجلال في الكتب السماوية .

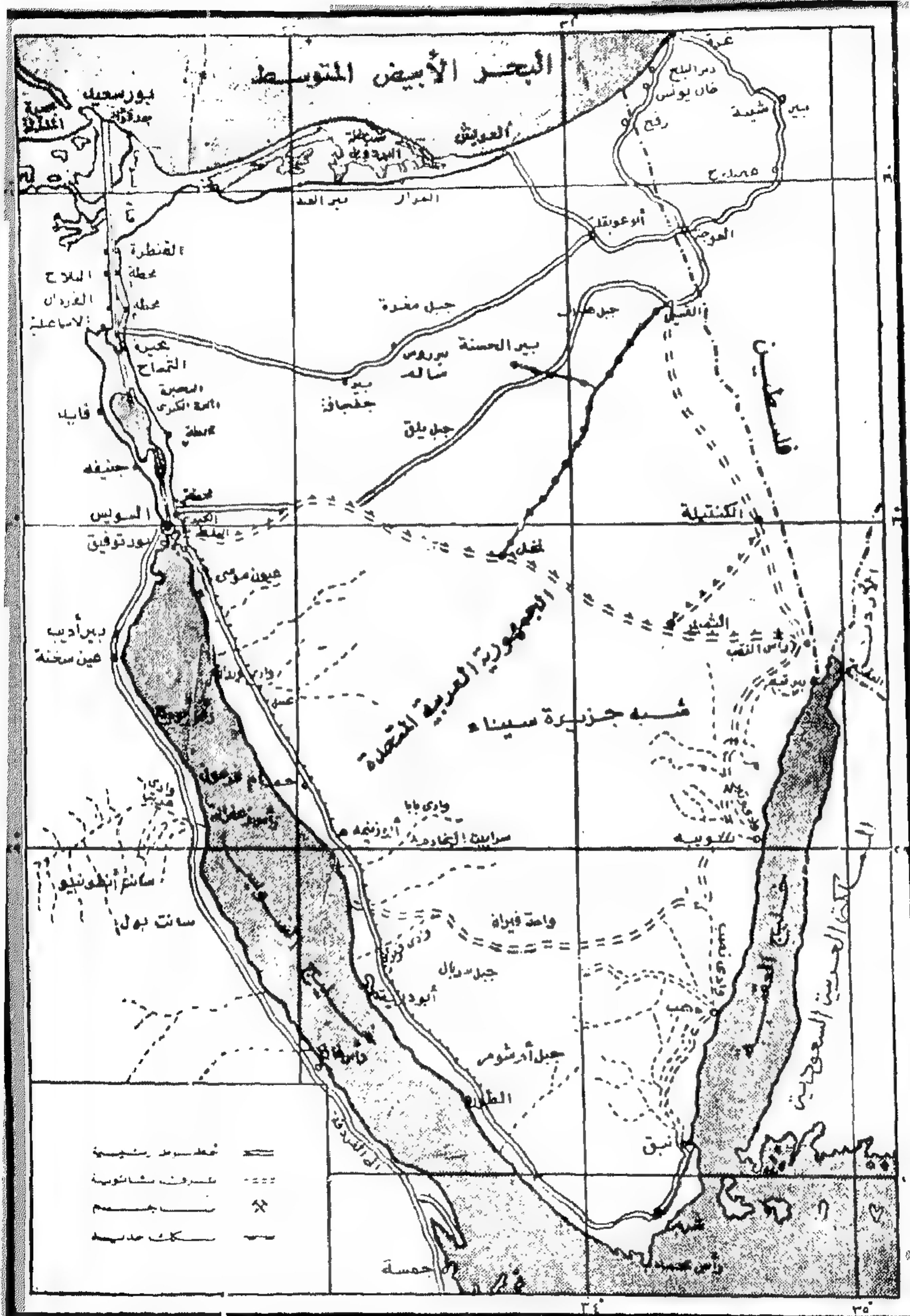
وسيناء - هي البوابة الشمالية الشرقية للقارة الافريقية، التي عبرت عن طريقها الموجات العربية التي طبعت الشمال الافريقي بالدماء السامية والثقافة العربية والدين الاسلامي . وتقع شبه جزيرة سيناء بين ذراعي البحر الأحمر ، خليج السويس وخليج العقبة ، الى الشرق من دلتا النيل ، والى الشمال الغربى من شبه الجزيرة العربية ، والى الجنوب الغربى من بلاد الشام ، أى أنها نقطة اتصال بين جنوب غرب آسيا وشمال افريقية وتتضح لنا أهمية هذا الموقع الجغرافى حين نقارن بين هذه الجهات التى تتوسطها سيناء لنرى مبلغ التباين فى ثروتها ونتاجها ومقدار الاختلاف فى غناها وغلاتها ، فذلك هو الذى يحدد مبلغ ما بين تلك المناطق من علاقات ، وبالتالي يظهر لنا أهمية سيناء كطريق هام للمواصلات .

وتبلغ مساحة شبه جزيرة سيناء ٦١ ألف كيلو متر مربع أى ما يوازي نحو ٦٪ من جملة مساحة الجمهورية العربية المتحدة . وتمتد على هيئة مثلث قاعدته فى الشمال يمثلها ساحل البحر المتوسط الذى يمتد لمسافة مائتى كيلو متر ، ورأسه فى أقصى الجنوب حيث رأس محمد . أما الضلع الشرقى للمثلث فتمثله الحدود السياسية بين مصر وفلسطين من جهة وخليج العقبة من جهة أخرى ، بينما تمثل قناة السويس وخليج السويس الضلع الغربى لهذا المثلث .

ويمكن تقسيم أرض سيناء الى ثلاث مناطق:

أولا - المنطقة الشمالية :

وهى عبارة عن سهل مموج كبير يمتد على طول ساحل البحر المتوسط ، وينحدر تدريجيا تجاه الشمال . وتتكون أراضي هذا السهل بصفة عامة من فتات الصخور الجيرية المختلطة بالرمال ، وتغطيها الكثبان الرملية التى تحاذي ساحل البحر من ناحية ، والتى تغطى نطاقها داخليا يمتد حتى خط القصيمة من ناحية أخرى . وهذه الكثبان الرملية ظاهرة طبيعية



ذلك أن رمال هذه الكثبان غير متماسكة الا اذا ربط بينها العشب الذي ينمو على سطحها، ولا يتوافر هذا الا في مناطق محدودة جدا في الشمال . أما فيما عدا ذلك فالرمال مفككة تغور تحت الأقدام . وتتوافر المياه نوعا في هذه المنطقة الشمالية

ذات أهمية كبرى في شمال سيناء ، فهي بمثابة خزانات طبيعية لمياه الأمطار التي تسقط شتاء في النطاق الساحلي ، كما انها تشكل خطرا داهما على الزراعة والبساتين القليلة المتناثرة، وعلى طرق المواصلات في المنطقة ان لم تتخذ الاجراءات اللازمة نحو تثبيتها في أماكنها ،

لا يصيبها أثير قدر من أمطار شبه الجزيرة .
وتنصرف مياهها في وادي العريش وروافده
العديدة . ينبع هذا الوادي من هضبة
العجوة ثم يجري فوق هضبة التيه المنبسطة
لمسافة طويلة ، ولا يلبث أن يهبط إلى السهل
الساحلي ليواصل سيره حتى يصب في البحر
المتوسط عند العريش .

وتمتد بحيرة البردويل بمحاذاة شاطئ البحر
وتبلغ مساحتها نحو ١٦٢ ألف فدان ، وتعتبر
مصدرا غنيا للأسمك ، وموردا تقويم عليه
أحدى الحرف البشرية التي يشتغل بها سكان
سيناء .

وتعتبر منطقة شمال سيناء أهم مناطق شبه
الجزيرة من الوجهة البشرية والاقتصادية
وتخترقها أهم طرق المواصلات التي تتمثل
في الخط الحديدي الذي يربط بين القنطرة
وغزة ، وهي الخط الحديدي الوحيد في سيناء
كما يمتد بمحاذاة أهم طرق السيارات
في شبه الجزيرة وهو الطريق الذي يربط
كذلك بين منطقة قناة السويس وقطاع غزة .

ثانيا - المنطقة الوسطى :

وهي هضبة جيرية جذباء تعرف بهضبة
التيه ، يبلغ متوسط ارتفاعها حوالي ٨٠٠ متر
فوق سطح البحر ، وتنحدر انحدارا تدريجيا
صوب البحر المتوسط في الشمال . وتقطع
سطح الهضبة أودية طويلة تتجه نحو الشمال ،
أهمها وادي العريش الذي سبق ذكره .

ويتمثل العمران في هذه المنطقة في مراكز
مبعثرة أهمها القصيمة وبير الحسنة والتمد
ونخل ، وهي نقط تقع على طريق المواصلات
الرئيسية التي تخترق وسط سيناء من شرق
السويس إلى العقبة .

ثالثا - المنطقة الجنوبية :

وهي كتلة صخرية صلبة شديدة الوعورة
تتكون من صخور قديمة كتلك التي تتكون
منها جبال البحر الأحمر ، وتعدد القمم الجبلية
المرتفعة ، التي من أهمها جبل كترينا وهو
أعلى الجبال المصرية قاطبة إذ يبلغ ارتفاعه
٢٦٣٧ مترا ، وجبل أم شومر وجبل موسى .

وتنقطع هذه العقدة الجبلية في جنوب سيناء
بواسطة عديد من الأودية التي تجري إما
شرقا لتصب في خليج العقبة وأهمها وادي
نصب ، وإما غربا لتصب في خليج السويس
وأهمها وادي فيران .

ويفصل بين هذه المنطقة الجبلية وبين مياه
خليج السويس سهل ساحلي ، وبينها وبين
خليج العقبة سهل ساحلي آخر ، ويلاحظ أن
السهل الساحلي المطل على خليج السويس أكبر
اتساعا وأوفر ثروة وأكثر سكانا وأيسر
مواصلات من السهل المقابل الذي يطل على
خليج العقبة .

وتختلف موارد الثروة وحرف السكان من
منطقة إلى أخرى في شبه جزيرة سيناء ، ففي
المنطقة الشمالية تعتبر الزراعة هي المورد
الرئيسي ، يضاف إليها صيد السمك وصيد
السمان . وفي المنطقة الجنوبية تعتبر الثروة
المعدنية على طول ساحل خليج السويس هي
المورد الرئيسي ، أما في المنطقة الوسطى
وسائر أنحاء المنطقة الجنوبية فيعتبر الرعي
الخفيف الذي يقوم على حياة البداوة هو الحرفة
السائدة .

ويعتبر الماء أهم مشكلات الحياة الاقتصادية
في سيناء ولا سيما بالنسبة للزراعة والرعي ،
فالطر قليل لا يزيد معدله على ٢٠٠ ملميمتر
سنويا في أكثر الجهات مطرا ، تتغير مواعيده
وكميته تغيرا كبيرا من سنة إلى أخرى . وماء
الآبار والعيون هو الآخر قليل يتأثر بدبذبات
المطر السنوية ويميل في أغلب الأحيان إلى
الملوحة .

والزراعة في سيناء من النوع الفقير المتفرق
فأشجار النخيل والفواكه والخروع لا تشغل
أكثر من ثمانية آلاف فدان ، يتركز معظمها
في النطاق الشمالي خصوصا بين رفح والعريش
وتختلف المحاصيل الحقلية من شعير وبطيخ
وقمح عن المحاصيل الشجرية والخضر في أن
نجاحنا وفشلها متوقف على كمية المطر .

ويربى أهل سيناء الأغنام والماعز والأبل ،
وتتركز معظم الثروة الحيوانية - كذلك - في

المنطقة الشمالية من شبه الجزيرة . ويرجع ذلك الى وفرة نسبية في الماء والمرعى .

ولكل قبيلة في سيناء مياه ومراع يعرف مواقعها أفراد القبيلة ، ولكن جرى العرف ألا تمنع القبيلة التي أصاب أرض جيرانها من أن يغدوا الى مراعيها ويشربوا وتشرب حيواناتهم من مياهها . والمرعى في شبه الجزيرة فقير بصفة عامة وغير مضمون بسبب قلة الأمطار وتغير كميتها السنوية ، ففي سنى المطر الوفير تكتسى الوديان والوهاد بأعشاب تفيض عن الحاجة ، هذا بينما يعم الجذب وتختفى الحشرة من كثير من الجهات ، وتجوع الحيوانات وقد تموت في سنى الجفاف .

وتأتى حرفة صيد السمك والسمان في المرتبة الثانية بعد الزراعة والرعى في شبه جزيرة سيناء ويعتبر صيد لأسماك أهم من صيد السمان نظرا لأنه حرفة يمارسها سكان السواحل ومنطقة البردويل طوال العام تقريبا بينما لا يشتغل بصيد السمان الا بدو النطاق الشمالى لمدة شهر أو شهرين من السنة .

وأهم مصايد الأسماك في سيناء هي بحيرة البردويل وامتدادها المعروف ببخيرة الزرانيق أما مصايد خليج السويس والعقبة فأقل أهمية ليس بسبب فقرها ولكن بسبب ضعف استغلالها . ويعيش حول البحيرة عدد من الصيادين في عشش تنتشر على جوانب البحيرة . وينقل الصيد عادة الى بورسعيد ، ومن ثم ينقل بعضه الى القاهرة ومدن الأقاليم . ويملح البورى منه ، وتنزع بطارخ الأسماك الكبيرة وتباع بعد اعدادها وتجفيفها بأسعار مرتفعة .

وأشهر مراكز الصيد على سواحل سيناء الجنوبية هي بلدة الطور ، فهنا يعمل أسطول صيد صغير ، لا يقتصر نشاطه على الصيد من المياه القريبة بل يمتد الى خليج العقبة والى قرب سواحل السعودية والسودان حيث تصاد أسماك البورى لتمليحها واعدادها لتكون « فسيخا » . وبعد رحلة في البحر تدوم ستة أشهر يعود الصيادون بحمولتهم من الأسماك المملحة الى مدينة السويس حيث يباع الفسيخ

بالمزاد قبيل شم النسيم الذى يشتد فيه الطلب عليه .

ويشهد الزائر للمنطقة الساحلية في شمال سيناء في الفترة من أواخر أغسطس الى أوائل نوفمبر أن بدو سيناء يعملون بنشاط في صيد السمان ، ويرى المسافرون بطريق سكة حديد غزة في المحطات المختلفة حركة كبيرة لشحن ذلك الطائر الى بورسعيد ومنها تصدر الى أسواق أوروبا .

ومركز هجرة ذلك الطائر هو سهول القمح في روسيا ورومانيا والمجر ، يتوالد فيها ويقضى أشهر الصيف هناك ، فاذا كان الخريف هاجر الى وسط افريقية مارا بسواحلها الشمالية . وقد درج سكان السواحل على نصب الشباك للايقاع بأكبر عدد منه عندما يهبط ليستريح من عناء الرحلة الطويلة .

ويعتبر التعدين أهم مظاهر النشاط الاقتصادي في سيناء ، ورغم ذلك لا يجتذب للعمل فيه سوى اعداد قليلة من سكان شبه الجزيرة . وتكاد تتركز هذه الحرفة على الساحل الشرقى لخليج السويس . ويعتبر زيت البترول أهم الموارد المعدنية ، وأهم حقوله هنا سدر وعسل وأبورديس وفيران وبلاعيم . وتسهم هذه الحقول بالنصيب الأكبر من انتاج البترول المصرى ، ويرسل الخام المستخرج منها الى مدينة السويس حيث يكرر في معاملها . ويأتى المنجنيز فى المكان الثانى بعد البترول ، ويستخرج من مناجم أم بجمة ثم ينقل الى أبو زنيمة التى يصدر معظمه منها الى الخارج .

(٢)

يبلغ عدد سكان البدو في سيناء نحو ٦٠ ألف نسمة ، يقابلهم حوالى ٧٥ ألفا من سكان الحضر . وتعتبر قبائل « بلى » أقدم القبائل العربية الموجودة في شبه جزيرة سيناء ، وان كانت من أقلها عددا وأضالها شأننا الآن ، وربما يرجع مقامها فى أرض الجفار بشمال سيناء الى القرون الاولى للمسيحية ، عندما كانت للانباط مملكة واسعة تمد نفوذها الى شمال سيناء ، هذا الى أن الدولة البيزنطية

كانت تعهد الى بعض بطون العرب فى حراسة حدودها الشرقية وأشهرهم الفاسنة وأحلافهم من لحم وجذام ، وهى بطون من كهلان . وقد امتد نفوذ هذه القبائل من عمان الى حدود محافظة الشرقية ، وكانت كلها تدين بالمسيحية ، وقد وجدها العرب المسلمون فى هذا الطريق عند دخولهم مصر .

ومنذ الفتح العربى الاسلامى لم تعد سيناء هدفا فى ذاتها للقبائل المهاجرة ، اذ أن هذه وجدت فى ريف مصر فيما أغنى وأجدى عليها بالخير العميم . ولذلك اقتضت أهمية سيناء على كونها مجرد طريق عبور للقبائل العربية المهاجرة الى مصر . وقد ظل الحال كذلك حتى العصر المملوكى التركى حين بدأت موجسات عربية أخرى فى تعمير شبه الجزيرة ذاتها ، بعد أن كانت مجرد طريق مرور .

وإذا شئنا أن نتبع توزيع القبائل البدوية بسيناء فى الوقت الحاضر نجد أن القطاع الشمالى من شبه الجزيرة فشغله من الشرق الى الغرب أربع قبائل رئيسية هى السواركة وعرب الرميلات وعربان برقطية والمساعيد . ويسكن السواركة وعرب الرميلات منطقة رفح وما يليها غربا ، وهى أغنى مناطق سيناء مطرا ، ومن ثم كانت هاتان القبيلتان أغنى قبائل شبه الجزيرة ، ونستطيع أن نلمس ذلك فى حياتهم الخاصة وفى امتلاكهم للخييل والبقر وهى حيوانات لا نصادفها فى غير هذه المنطقة من سيناء .

ولا يمكن أن يقال عن عرب الرميلات انهم بدو رحل تماما ، فهم يسكنون فى عشش ، ولا يسكنون خياما من الشعر أو الوبر كما يسكن البدو الآخرون ، ويتجمعون فى عشش متقاربة وبكثافات مرتفعة نوعا .

أما عربان برقطية فيسكنون منطقة قطية الغنية بنخيلها ، وهم بطون متفرقة من العيايدة والمساعيد والآخارسة والعقايلة وبلى والقطاوية ، وغالب هذه القبائل حديثة السكن هناك ، تفرعت عن أصولها فى محافظة الشرقية وأنت هنا فسكنت سيناء وعملت فى نقل البقوافل وامتلكت النخيل فى تلك

المنطقة ، وما دام عماد سكان منطقة قطية هو النخيل فما يمكن أن تكون حياتهم مستقرة و لاشبه مستقرة ، بل نراهم مضطرين - بعد موسم البساح - الى أن يرحلوا بأهليهم وحيواناتهم اما الى الشرق حيث يكون المرعى أكثر توافرا واما الى بعض نواحي شرق الدلتا يعملون بأبلهم فى حمل الحاصلات كالذرة وغيرها ، أو يتاجرون فى « العجوة » التى تكاد تكون محصول أرضهم الوحيد .

ويسكن المنطقة الوسطى من سيناء عديد من القبائل أهمها التياها والترايين والحيوات والحويطات والعيايدة . وطبيعى أن يكون سكان هذه المنطقة - رغم اتساع أراضيهم كثيرا عن أراضي سكان المنطقة الشمالية - أقل منهم عددا وأقل درجة فى الكثافة . ومن الصعب أن يقال ان البدو هنالك رحل ينتقلون فى أجزاء تلك الهضبة فمناطقهم موزعة بينهم ، تختص بطون القبائل وأفخاذها بأجزاء خاصة منها تستغلها وتزرعها . وما تسمح للبطون الأخرى بأن تشترك معها فى ذلك الاستغلال .

وقد أخذت قبائل التياها اسمها من اسم الهضبة التى تسكنها (التيه) ، وهى تسمية غريبة لانه يندر أن تغير القبائل العربية تسميتها بسهولة لتنسب الى المناطق التى تسكنها . والتياها أقدم من سكن هضبة التيه من القبائل ، ويذكر شيوخهم « أنهم من برية نجد هاجروا منها فرارا من المعازة ومعهم الترايين فسكنوا هم فى بلاد التيه ، وسكن قسم من الترايين فى شرقى بلاد الطور ، ثم وقعت بينهم حروب انتصر فيها التياها وفر الترايين الى مصر ثم عادوا فاصطلحوا على أن يكون للتياها أرض الجلد وللترايين أرض الدمث . . » . وتمتد أراضي التياها خارج

حدود سيناء الى جنوب فلسطين ، والواقع أن تياها سيناء فروع من تياها فلسطين .

أما الترايين فيرجعهم العرف السائد بين بدو سيناء الى بنى عطية من عرب الحجاز . ويختلف الترايين عن التياها - من حيث توزيعهم فى سيناء ، ومدى انتشارهم خارج حدودها - فى أنهم ليسوا كالتياها منحصرين فى منطقة

واحدة ، وانما تتعدد مناطق سكنهم فى شبه الجزيرة بحكم تطور اتصالهم بها . وتنحصر مساكن الترابين الرئيسية فى سيناء بين مناطق التياها فى الجنوب وأراضى السسواركة فى الشمال .

أما الحيوانات فترجع أنسابهم الى عرب المساعيد من فروع بنى عطية . وأهم مساكنهم الآن تجاور مساكن التياها فى الشرق . ولا تقتصر على ذلك الجزء من شرقى هضبة التيه اذ نجد قبائل منهم تعرف باسم « الحيوانات الصفايحة » يسكنون أراضى الترابين مجاورين للتياها الى الغرب بوجه خاص . وتمتد أراضى هنالك محدودة معروفة . وتنزل « مزينة » الحويطات فى وسط سيناء الغربى من تجاه الاسماعيلية الى وادى غرندل ، ويكثرون فى وادى جدى وأم خشيب ووادى الراحة ، ثم قرب السويس . أما العيايدة فهم بقايا عرب العائد الذين كانت لهم دركات طريق الحج عبر سيناء . وكان ضعف أهمية ذلك الطريق داعيا الى أن تسكن معظم هذه القبيلة خارج حدود سيناء الغربية والى أن تنكمش أراضيها فى سيناء الى المناطق المحدودة التى أصبحت لها الآن .

أما المنطقة الجنوبية فأهم قبائلها الصوالحة ومزينة والعليقات والفراشة وأولاد سعيد والبدارة والجبالية .

ويرجع الصوالحة بنسبهم الى « حرب » من قبائل الحجاز . وهم الآن يمتلكون قلب بلاد الطور . واذا كان لفروع الصوالحة كلها أراض تزرعها فى وادى فيران فان أملاك كل فرع هنالك ممدودة معروفة وتنزل « مزينة » المنطقة الواقعة الى الشرق من دير سسانت كاترين ، وتمتد على طول خليج العقبة . وتعتبر مزينة أحدث القبائل التى جاءت الى سيناء الجنوبية ، انتهزت فرصة حرب وقعت بين الصوالحة والعليقات على موارد شبه الجزيرة ونقل الحجاج فنزلت أراضى سيناء وانتصرت للعليقات ضد الصوالحة أما قبائل العليقات فينسبون أنفسهم الى قبيلة قديمة من بنى عقبة وان كان البعض يرى هذه التسمية محرفة

وأنهم فى الحقيقة «عقيات» لاعليات، ينسبون الى عقيل بن أبى طالب . وينزل العليات فى مناطق غنية بالماء والنبات فى دبة الرملة ووادى غرندل وعيون موسى . ومن حسن حظهم أن تقع فى أراضيهم منطقة تعدين المنجنيز الهامة فى أم بجمة وميناء تصديره أبو زينة .

أما الجبالية - وعددهم حوالى الخمسمائة - فيغلب أن تكون تسميتهم منسوبة الى المنطقة الجبلية المرتفعة التى يسكنونها ، فهم ينزلون فى منطقة جبل موسى وسانت كاترين . وهم يختلفون اختلافا ملموسا عن سائر بدو الجنوب فى تقاطيعهم وطبائعهم ، ولا يبعد أن يكون الجبالية بدوا قربهم الرهبان اليهم من أول الامر وخصوصهم بحماية ديرهم وأشركوهم معهم فى العناية بحدائق الدير ومزارعه ، وأصبحوا بهذا فى شبه عزلة عن باقى القبائل الأخرى (٣)

يقدر عدد سكان شبه جزيرة سيناء فى الوقت الحاضر بحوالى ١٢٥ ألف نسمة . وقد زاد سكان سيناء زيادة كبيرة فى العشرين السنة الأخيرة . ويرجع ذلك الى ثلاثة عوامل هى :

أولا - انتقال عدد غير قليل من اللاجئين فلسطين بعد حرب ١٩٤٨ ، ومن الطبيعى أن يتجه كثير من اللاجئين الى سيناء ولا سيما مدينة العريش والمنطقة الممتدة بينها وبين قطاع غزة .

ثانيا - ازدياد الأهمية الحربية لسيناء وهذا أدى الى اجتذاب عدد غير قليل من السكان للاشتغال بالخدمات العامة .

ثالثا - اكتشاف عدد من حقول البترول فى سيناء مثل حقل سدر وحقل عسل وحقل رأس مطارمة وحقل أبورديس وحقل فيران وحقل بلاعيم . وقد أدى استغلال هذه الحقول الى اجتذاب أعداد غير قليلة من الأيدي العاملة اللازمة لاستخراج البترول .

ويتميز توزيع السكان فى سيناء بالتركز فى عدد محدود من المواضع ، أما سائر أنحاء شبه الجزيرة فتكاد تكون خالية من السكان، وان كانت تجوبها جماعات محدودة من البدو .

ولعل أبرز ما يميز توزيع السكان هو أن قلب شبه الجزيرة يكاد يكون خاليا منهم بينما يتركز معظم السكان في أطرافها بصفة عامة . ويمكن القول بأن هناك ارتباطا واضحا بين توزيع السكان والتضاريس ، فمعظم مراكز التجمع تقع في السهل الساحلي الشمالي المطل على البحر المتوسط ، بينما يقع بعضها في السهل الساحلي الممتد على طول خليج السويس ويتجمع السكان في المناطق السهلية بشبه جزيرة سيناء لسهولة الحصول على المياه الجوفية والارتفاع بها ، وفضلا عن ذلك فإن هاتين المنطقتين السهليتين تتمتعان بنصيب من طرق المواصلات إذا قورنت بسائر أنحاء شبه الجزيرة . وإذا كانت المياه هي مقوم الحياة البشرية في سيناء ، فإن طرق المواصلات هي شرايين الحياة الاقتصادية بها .

وتمثل العريش أكبر مراكز التجمع البشري في شبه جزيرة سيناء ، ويقدر عدد سكانها في الوقت الحاضر بحوالى ٤٠ ألف نسمة أى ما يعادل نحو ٣٠٪ من مجموع سكان سيناء . ولم يكن عدد سكان العريش في سنة ١٩٤٧ يزيد على عشرة آلاف نسمة ، ومع هذا فقد كان سكانها في ذلك الوقت يمثلون حوالى خمس سكان شبه الجزيرة .

والعريش هي بحق المدينة الأولى في سيناء وليس أدل على ذلك من أن عدد سكانها يبلغ أضعاف عدد سكان أية مدينة أخرى في شبه الجزيرة . وقد تضافرت عدة عوامل على اجتذاب منطقة العريش لهذه النسبة الكبيرة من سكان سيناء ، فهي منطقة غنية بمواردها المائية إذ تكثر فيها آبار المياه التى تصلح للاستثمار الزراعى ، فضلا عن وقوعها عند مصب وادى العريش ، ولذلك تكثر الاراضى الزراعية نسبيا في منطقة العريش مما ساعد على الاستقرار البشرى . وبالإضافة الى ذلك فهي المركز الادارى لمحافظة سيناء ، ومقر عدد كبير من الموظفين أضف الى هذا وذاك ما أصاب شبه الجزيرة من جذب مما شجع عددا كبيرا من البدو على الاستقرار بها .

ويمكن أن نقسم سكان العريش في الوقت

الحاضر الى أربع مجموعات هي :

١ - سكان العريش الاصليون ويعرفون بالعرايشية .

٢ - البدو الذين كانوا يعيشون عيشة تنقل وترحال في منطقة العريش ، وأخذوا في الاستقرار بالمدينة بسبب الجذب الذى أصاب مراعيهم .

٣ - اللاجئين الفلسطينيون الذين سكنوا العريش منذ سنة ١٩٤٨ .

٤ - موظفو الحكومة الذين يعيش معظمهم في العريش عيشة مؤقتة .

ويدل مظهر العرايشية وتقاطيع وجوههم والحياة التى يحيونها على أنهم يرجعون الى الاصل الذى ترجع اليه غالبية البدو في سيناء فلونهم أكثر بياضا ، وتقاطيعهم أجمل تنسيقا كما أنهم رجال أعمال يحتكرون التجارة في شمال سيناء .

وأملك هؤلاء العرايشية تمتد خارج منطقة العريش ، فلهم أراض كثيرة حول رفح ولهم فوق ذلك جزء كبير من تلك المساحة التى تروىها الآو عين الجديرات في منطقة القصيمة . وتقع مدينة العريش على الضفة الغربية لوادى العريش قرب مصبه في البحر المتوسط . تبعد مدينة العريش الاصلية عن شاطئ البحر بأكثر قليلا من كيلومتر ، وان كان العمران بدأ يزحف نحو الشمال ليشغل هذه الثغرة التى يمر بها خط حديد سيناء ، كما تم انشاء عدة « كباين » على شاطئ البحر ، وأمدت بالمياه والنور الكهربائى كخطوة أولى في تعمير شاطئ العريش وتحويله الى مصيف . وإلى الشمال الشرقى من مدينة العريش تقع ضاحية أبو سقل (أبو سجل) ، ويفصل بينهما وادى العريش ، وتكاد تشرف أبو سقل على البحر ، ويقدر عدد سكانها بحوالى ألفى نسمة .

أما مدينة رفح فتقسمها الحدود السياسية بين مصر وفلسطين (قطاع غزة) الى مدينتين تحملان اسما واحدا . وتظفر منطقة رفح بأكثر قدر من المطر في شبه جزيرة سيناء ، ولذا فهى من أهم جهات شبه الجزيرة انتاجا للحبوب



من مطر الشتاء ، وللبطيخ والتين وغيرهما من الفواكه فى فصل الصيف ، فضلا عن مياه المطر فى منطقة رفح ثمانى آبار تروى مزرعة تجريبية تابعة لمصلحة البساتين بوزارة الزراعة .

وإذا كانت الحدود السياسية تقسم رفح الى مدينتين ، فان قناة السويس تقسم القنطرة الى مدينتين : القنطرة الشرقية ، والقنطرة الغربية وتتبع الاولى محافظة سيناء ، بينما تتبع الثانية محافظة الاسماعيلية . وهكذا تقع القنطرة الشرقية داخل شبه جزيرة سيناء من الوجهة الادارية وان كانت تقع فى منطقة قناة السويس من الوجهة العمرانية ، وقد استمدت القنطرة الشرقية مقومات حياتها من كونها البوابة الجمركية الشرقية للجمهورية العربية المتحدة . يضاف الى ما تقدم من مراكز التجمع البشرى فى شمال شبه جزيرة سيناء وغيرها من مراكز التجمع الصغرى التى تعتمد أساسا على الزراعة ، أن هناك بعض مراكز التجمع الصغرى التى تعتمد على الصيد وتحيط ببحيرة البردويل ، ويشغل سكانها أساسا بصيد السمك من هذه البحيرة .

أولها - أنها المركز الادارى لجنوب سيناء منذ القدم .

وثانيها - وظيفتها كحجر صحن للحجاج العائدين الى مصر . وتقوم الطور بهذه الوظيفة منذ انشاء المحجر فى سنة ١٨٥٨ .

وثالثها - اعتماد الكثير من سكانها على صيد السمك وتجارة الفسيخ . ويكاد يحتكر هذه العملية عدد من اليونانيين توارثوا هذا العمل منذ بضعة أجيال . ويقدر عددهم بحوالى مائة شخص ، ويعمل لحسابهم عدد غير قليل من المصريين . ويقدر أن مياه الطور تكفى أربعة أمثال سكانها الحاليين الذين يبلغ عددهم نحو ١٧٠٠ نسمة .

أما مراكز التجمع التعدينية فأهمها ثلاثة هى : أبو زنيمة التى كان لتعدين المنجنيز الفضل فى نشأتها ، وسدر وأبورديس وهى مراكز تجمع جديدة لم يكن لها وجود قبل عشرين سنة .

بقلم الدكتور احمد فخري

سيناء

تاريخها وأثارها

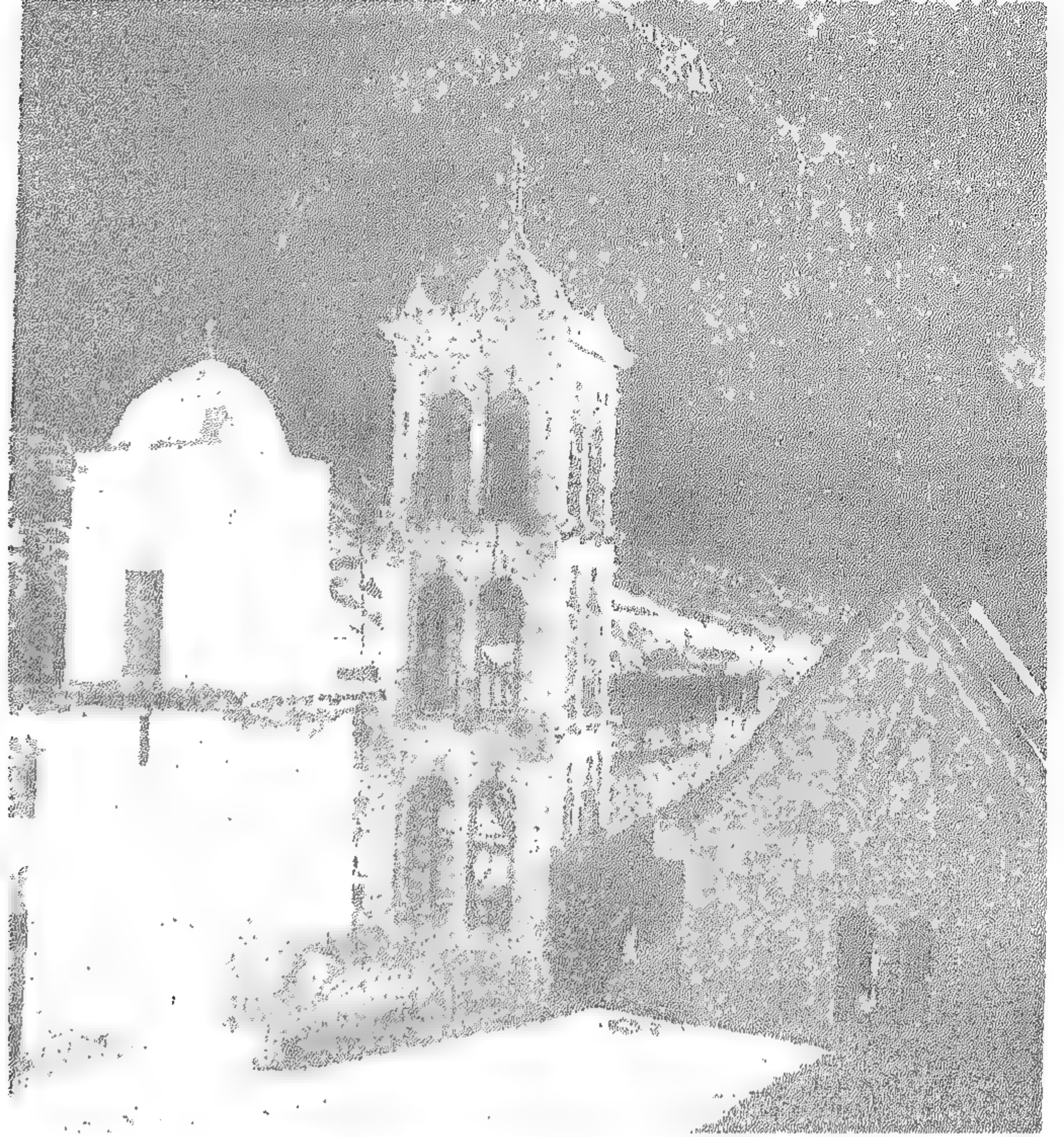
تعيش بعض القبائل العربية لكل منها
تقاليد وعادات يعيش بعضهم على شاطئ البحر
وفي داخل شبه الجزيرة في مدن وقرى صغيرة
ويجيا البعض الآخر حياة البداوة في خيام
مستقرة في أماكنها أو ينقلونها من واد الى واد
حسبما تضطربهم مطالب الحياة .

وسأقتصر في هذا المقال على لمحات قليلة من
تاريخ سيناء والشيء القليل عن أثارها .

اننا اذا رجعنا الى أقدم العصور ، أى الى
أيام العصر الحجري القديم نجد ان من كانوا
يعيشون في شبه جزيرة سيناء استخدموا
أدوات من الظران (حجر الصوان) الذى
يشبه ما كان مستخدما في شرقى افريقيا
من ناحية وفى غربى آسيا من ناحية أخرى ،
وقد عثر على تلك الادوات منذ وقت غير قصير ،
ولكن أهم ما عثر عليه في السنوات القليلة
كان فى وادى العريش .

لكلمة « سيناء » زنين خاص فى أذن من
يسمعاها مهما كانت درجة ثقافته أو ديانته .
لورود اسمها فى التوراة والقرآن وارتباطها
بقصة سيدنا موسى عليه السلام جعل اسمها
معروفا لمئات الملايين من الناس كما أن موقعها
الجغرافى جعل منها قنطرة هامة للاتصال بين
آسيا وافريقيا . وفوق دروب سيناء سارت
الجيوش منذ أقدم العصور ، وشهدت وديانها
أقدم مانعرفه عن استغلال مناجم النحاس
فى العالم وما زلنا حتى اليوم نرى بقايا ماخلفة
قدماء المصريين من آثار هناك . ولم تقتصر
أهميتها التاريخية على أيام الفراعنة فحسب
بل كانت من بين المناطق التى لعبت دورا هاما
فى القرون المسيحية الاولى وما زال فيها دير
من أشهر أديار المسيحية فى العالم كله ومازال
عامرا برهبانه الذين يسهرون على حماية
كنوزه التى لا نظير لها من الايقونات
والمخطوطات القديمة ، وفى مناطقها المختلفة

دير سانت كاترين
وتبدو منه مئذنة الجامع
المقام بداخل الدير .



منطقة المغارة

واذا تركنا تلك العصور الموهلة في القدم ووصلنا الى العصر التاريخي نجد ان قدماء المصريين بدأوا في استغلال ما فيها من معادن وبخاصة الفيروز والنحاس . بدأوا ذلك دون شك منذ عصر ما قبل الاسرات ولكن منذ أيام الاسرة الثالثة المصرية في القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد ، أى منذ أكثر من ٤٧٠٠ سنة كان الملوك يرسلون البعثات الى منطقة المغارة في جنوبى سيناء وأول من سجل اسمه هناك هو الملك زوسر مؤسس تلك الاسرة ، وترك عماله على الصخور رسما يمثله وهو يقبض بيسراه على ناصية أحد البدو ويهم بضربه بدبوس القتال مما يثبت ما كانت تتعرض له تلك البعثات من اعتداءات بدو المنطقة ، وتتوالى بعد ذلك النقوش من العصور المختلفة وبخاصة فى الدولة الوسطى وبينها أسماء ملوك عظماء أمثال سننفر و خوفو

وساحورع من ملوك الدولة القديمة وبعض ملوك الاسرة الثانية عشرة وكانت تكتب أسماءهم ورسومهم وأخبار بعثاتهم على مقربة من فتحات المناجم التى قطعوها فى الطبقة الصخرية التى يوجد فيها الفيروز . ويحس زائر المنطقة الآن بخيبة أمل شديدة اذ يكاد لا يرى شيئا من تلك النقوش القديمة . وكل ما يراه هناك نقش واحد فى مكان مرتفع لا يراه الا من يعرف مكانه وهو باسم الملك « سخمخت » ابن زوسر وبقايا المنازل البسيطة التى كان يقيم بها العمال عند اقامتهم فى ذلك الوادى - وكانت كل هذه النقوش الهامة فى حالة جيدة حتى منتصف القرن الماضى فند ذهب الى المغارة عام ١٨٥٤ أحد المغامرين الانجليز ويسمى ماكدونالد لينفذ على نفقته مشروعا لاعادة فتح مناجم الفيروز القديمة وأقام هناك ومعه زوجته وابنته وبعض البدو الذين استخدمهم للعمل معه حتى عام ١٨٦٦ م

ثم غادر المنطقة بعد أن أفلس وانهارت آماله لأن أسواق أوروبا لم تقبل على نوع الفيروز المصرى الذى استخرجه نظرا لسرعة تغير لونه ووجود بعض العروق الطبيعية فيه . كان مكدونالد يستخدم الطرق البسيطة التى كان يستخدمها قدماء المصريين ولم تتعرض النقوش فى أيامه الى أى أذى بل كان يحافظ عليها جهد استطاعته وعمل لها طبعات على ورق محفوظة حتى الآن فى المتحف البريطانى بلندن وهى خير مصدر علمى لدراسة تلك النقوش وذهب آخرون بعده الى هناك وصوروا بعضها . وظلت المنطقة حتى آخر القرن التاسع عشر تكاد تكون كما تركها قدماء المصريين .

وفى عام ١٩٠١ تكونت شركة انجليزية لاستغلال الفيروز المصرى ولكن موظفى تلك الشركة لجأوا الى استخدام الديناميت فى نسف الطبقة الصخرية التى بها الفيروز دون أى تقدير أو مراعاة للنقوش الأثرية فحطموا أكثرها ولأترك الآن وصف ما حدث لقلم عالم انجليزى جليل وهو « فلنדרز بترى » الذى ذهب الى سيناء على رأس بعثة لدراسة مناطقها الأثرية وتصوير نقوشها عام ١٩٠٥ - كتب بترى فى الفصل الخاص بمنطقة المغارة :

« عندما وصلنا الى الوادى وجدنا ان أكثر الآثار المعروفة من قبل قد حطمت أو أصابها التلف منذ ثلاث سنوات قبل مجيئنا . لقد تكونت شركة انجليزية سلبت من أهل المنطقة مصدر رزقهم منذ أقدم العصور وهو البحث عن الفيروز ، وذلك بحجة النهوض بهذه الصناعة لأجل مصلحة حاملى الاسهم الانجليز . لقد انهارت كل القيم الخلقية فى سبيل الطمع فى الربح وكانت النتيجة هى أن الذين فكروا فى المشروع فقدوا نفوذهم ، كما فقد الاهالى فيروزهم وفقد العالم آثارا من أهم آثاره القديمة . ولم تهتم المصلحة الحكومية التى سمحت لهم بمنع حدوث ضرر للآثار ، ولم يكن هناك أى مفتش أو خفير للمحافظة على الآثار التاريخية ، وقام المهندسون الجهلة بتخطيط ما كان فى أسواق المتاحف الاوروبية أغنى بكثير من جميع الفيروز الذى استخرجوه .

لقد حطموا نقوش « خوفو » كما تحطمت أو ردمت النقوش الستة التى يرجع تاريخها الى أيام « اسيس » كما دمروا تدميرا تاما نقوش الملك « بى » واختفت جميع نقوش الملك « أمنمحات » التى كانت فى هذه المناجم .

أما اللوحة التى عليها رسم الملك « سنفرو » فقد اعتدوا عليها بنقر سطحها بمطرقة وبذلك حطموا الصورة الوحيدة التى نعرفها لهذا الملك . وكسروا بعض قطع من نقش الملك « نوسر-رع » ولم ينج الا النقش المرسوم باسم « سمرخت » (صحة قراءة اسمه سخم رخت) واللوحة الثانية من لوحات « سنفرو » ولوحة « تحوتمس الثالث » لأنها كانت فى أماكن مرتفعة فنجت من أيدي الوحشية الجاهلة التى اقترفتها يدا الرجل الذى يسمونه متعلما .

ان القوطيين الذين حموا فحافظوا على آثار روما كانوا أكثر تمدنا اذا قورنوا بالانجليزى الذى يجرى وراء الربح .

ووجد بترى ان خير حل لانقاذ ما بقى هناك هو نقله من أماكنه الى المتحف المصرى حيث يوجد الآن ، ولكن بعض البدو استمروا فى عملهم فى الحصول على الفيروز من ذلك الوادى ومازالوا يحضرونه الى أسواق القاهرة حتى الآن ، ومن النادر أن نجد من بينه فيروزا جيدا ذا لون ممتاز وأكثر ما نراه الآن قطع صغيرة يقوم تجار القاهرة بصيغ بعضها ليسهل بيعها ثم لا يلبث هذا اللون حتى يختفى مع مرور الوقت .

سراييط الخادم

ولنعد الآن الى قصة مناجم سيناء . كانت مناجم المغارة هى المصدر الرئيسى للفيروز فى أيام الدولة القديمة ولكن منذ أيام الدولة الوسطى ظهر منافس قوى فى منطقة « سراييط الخادم » وان كانت بعض البعثات الملكية ظلت تذهب الى المغارة حتى أيام الدولة الحديثة . وفى منطقة سراييط الخادم نجد بقايا معبد كبير للآلهة « حتحور » معبودة سيناء والكثير من اللوحات المنقوشة التى كانت تحضرها

البعثات معها لاقامتها هناك فى المعبد او على مقربة منه كما نجد أيضا نقوشا هيروغليفية على الصخر وبعض نقوش أخرى كتبها بعض العمال الساميين بأبجدية جديدة وهى المعروفة لدى العلماء باسم الابجدية السينائية والتي يظن الكثير من الدارسين انها أحد المصادر الرئيسية للابجدية الفينيقية التى كانت بدورها أصل الابجدية اليونانية اى أصل الابجدية الرومانية وأكثر الابجديات المستخدمة الآن فى كتابة أكثر اللغات الاوروبية ، ولهذا السبب كانت هذه النقوش السينائية منذ أن اكتشف « بترى » أمرها فى عام ١٩٠٥ حتى الآن موضع دراسات كثيرة الى أن تمكن العالم الأمريكى « أولبريت » فى عام ١٩٤٨ من تقديم تفسيرات مقبولة الى حد كبير لحل رموزها .

ولم تتعرض نقوش سراييط الخادم لتدمير شامل مثل نقوش المغارة فمازال الكثير منها هناك وان كان البدو - وغيرهم من الزائرين - حملوا بعض اللوحات المكتوبة من أماكنها الى رادى النيل لتجد طريقها ، الى خارج البلاد كما تعرضت النقوش السينائية نفسها لخطر آخر فى عام ١٩٥٦ عندما كانت سيناء مسرحا لعمليات عدائية فذهبت الى تلك المنطقة بعثة خاصة أخذت معها عند عودتها بعض تلك النقوش ، بل ان بعض اللوحات التى ظلت فى أماكنها بعد تلك الحادثة قد اختفت فيما بعد .

الطريق الحربى القديم

ولنترك الآن جنوبى شبه جزيرة سيناء ونترك مناطق استخراج الفيروز والنحاس لنتحدث عن جانب آخر من تاريخ سيناء .

كانت مصر فى أيام الدولتين القديمة والوسطى آمنة مطمئنة على حدودها وإذا كانت لها صلة بالبلاد الواقعة الى الشرق منها أى فلسطين ولبنان وسوريا فقد كانت الصلة قاصرة على التجارة تارة بطريق البحر وتارة بطريق البر أى عن الطريق الشمالى القريب من شاطئ البحر الابيض المتوسط وان كان هناك ذكر لأى أعمال حربية فى أواخر أيام الدولة القديمة أو فى عهد الدولة الوسطى فانما

كانت حملات تأديبية ضد من كانوا يجرون على مهاجمة قوافل التجارة ويعرضون أمن هذا الطريق الهام للخطر .

وفى فترة من فترات الضعف وانهيار سلطان الدولة تعرضت مصر للمرة الاولى فى تاريخها لغزو أجنبى اذ جاءها الهكسوس من ناحية الشرق أى عن طريق سيناء وأقاموا فيها غاصبين محتلين أكثر من قرن من الزمان وأخيرا جاء اليوم الذى هب فيه أمراء طيبة يحاربون عدو بلادهم وتم لهم النصر وسرت فى بلاد مصر كلها روح جديدة وهى ألا يسمحوا مرة أخرى لأى معتد أجنبى أن يدنس أرض النيل ولهذا نراهم عندما انهزمت جيوش الهكسوس الى خارج الحدود ثم استقرت بعد ذلك فى مدينة شاروهم فى فلسطين (جنوبى غزة) نرى الملك أحمس يتقدم الى هناك ويحاصرهم ثلاث سنوات حتى سقطت المدينة وقضى عليهم قضاء تاما ولم يبق لهم من أثر غير اسم كان يلعبه قدماء المصريين ومازال أبناؤهم يلعبونه حتى اليوم ، ولم يعد جنود الصعيد ومن أزهرهم من أبناء الشمال الى قراهم حتى تم تطهير البلاد بل ووضع الحجر الأول فى أساس ملك واسع عريض فى غربى آسيا استقر نحو خمسة قرون من الزمان .

أدرك المصريون بعد طرد الهكسوس أن الحد الشرقى لبلادهم هو الطريق الذى أتى معه أعداؤهم ولهذا حصنوه تحصينا كاملا على حدود الدلتا وزادوا على ذلك بأن أرادوا الاطمئنان على سلامته فاندفعت جيوشهم لتأمين المناطق التى وراءه حتى وصلت جيوشهم الى حدود الغرات وفى هذه الفترة من تاريخ مصر أى عصر الامبراطورية - شهد الطريق الحربى الكبير الذى كان يبدأ من حصن « ثارو » (ومكانها مدينة القنطرة الحالية) ثم يتجه شمالا مارا بالبلد المعروف باسم « قطية » ويتجه بعد ذلك نحو الشرق فى الطريق الذى سارت فوقه بعد ذلك سكة حديد فلسطين مارا بالعريش والشيخ زويدة ورفع حتى غزة وهذا الطريق من أقدم وأهم الطرق فى العالم وأكثرها شهرة فى التاريخ شهد منذ أقدم

العصور مسير جميع الجيوش التي خرجت من مصر نحو الشرق أو أتت إليها غازية من تلك الجهة في جميع عصور التاريخ حتى العصر الحديث .

ونرى على أحد جدران معبد الكرنك رسما من أيام سيمتي الاول والد الملك رمسيس الثاني بينوا فيه مواقع الحصون والآبار التي على هذا الطريق وكتبوا أسماءها القديمة الى جانبها ابتداء من أول الطريق عند مدينة «ثارو» حتى مدينة «رفع» .

ونرى في هذا الرسم ان حصون مدينة ثارو

مومياء لأحد رهبان الدير



(القنطرة) كانت على جانبي القناة التي كانت تسير في العصور القديمة على الحافة الشرقية للدلتا وانه كانت هناك قنطرة فوق هذه القناة يتحتم على كل من يريد عبورها أن يمر بالجنود الذين يقومون بحراستها والذين كان من واجبهم التحقق من شخصية كل من يريد الدخول من الحدود واعطاؤه التصريح اللازم واخطار مكتب الوزير في منف باسمه أو أسمائهم .

كانت « ثارو » (القنطرة) عاصمة المنطقة ومركز مخازن الجيش وكانت وظيفة قائد حامية ثارو من أهم المراكز في الجيش وكانت تتبعه نقط في جميع مناطق سيناء بها جنود للمحافظة على الامن والاشراف على الانشاءات اللازمة

سيدنا موسى ودير سانت كترين

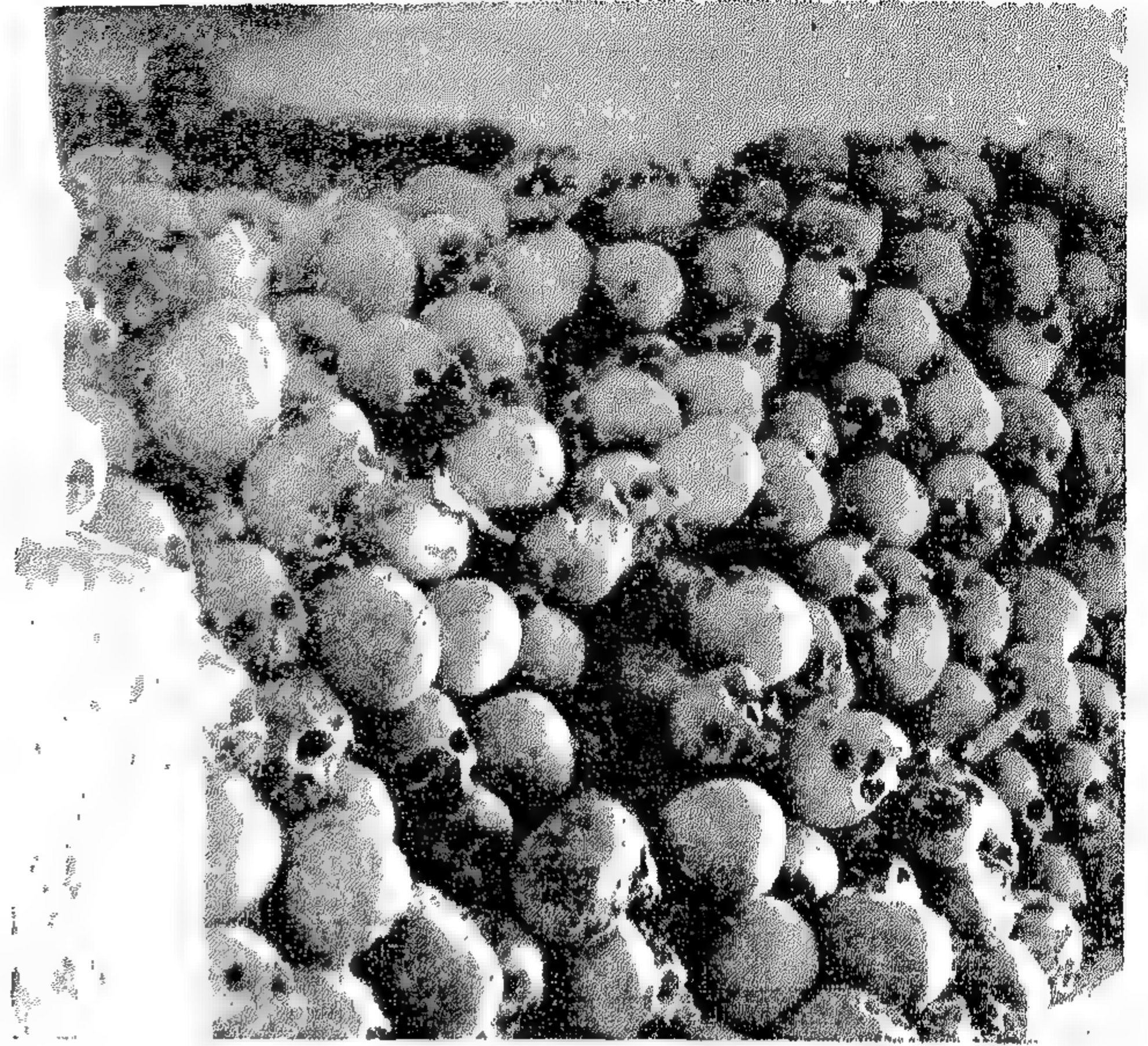
ودار الزمن دورة بعد دورة وانتهت أيام الامبراطورية وتعرضت مصر مرة بعد مرة الى مهاجمتها من ناحية الشرق وشهدت سيناء جيوش آشور وجيوش الفرس ثم جيوش الاسكندر وبعده جيوش الرومان وجيوش العرب أتت كلها وسارت فوق ذلك الطريق الحربي القديم على مقربة من شاطئ البحر وهو الطريق الذي شهد من الحوادث والاخبار ما يلا مجلدات ضخمة ، أما الطريق الذي يخترق وسط سيناء الى العقبة مارا بالواحة الصغيرة المعروفة باسم « نخل » فانه كان طريقا داخليا ولم يكثر استخدامه الا في فترة في العصر الاسلامي كطريق للحج ، وقد أمر الامبراطور جوستنيان في القرن السادس الميلادي باقامة كنيسة تحميها الأسوار ومازال جزء من الأسوار القديمة قائما في مكانه ولاشك أيضا ان مكان الكنيسة المشيدة في القرن السادس الميلادي هو الكنيسة الحالية وان بعض جدرانها وأعمدتها الجرانيتية وجزءا من سقفها الخشبي وتلك الفسيفساء التي تعتبر من أهم الفسيفساء في العالم كله ولا يعدلها الا فسيفساء كنيسة ايا صوفيا في استانبول ترجع كلها الى القرن السادس الميلادي ولكن داخل الكنيسة وما فيه من نفائس يرجع الى عصور أحدث . ويكفي سيناء فخرا واعتزاذا أن يكون هذا الدير

الاسلامية منبر هذا المجد من حيث أهمية زخارفه بمنبر مسجد قوص في محافظة قنا في مصر ومنبر جامع الخليل في فلسطين . وفي مكتبة الدير عدد غير قليل من المخطوطات العربية وكثير من الفرمانات التي أعطاها الخلفاء والولاة الى رهبان الدير ويقرب عددها من ألفي وثيقة ولكن أقدمها لا يرجع تاريخه الا الى القرن الثاني عشر الميلادي ويقول رهبان الدير - وهم يونانيون كلهم - انه كانت لديهم وثيقة أمان مختومة بخاتم النبي محمد عليه الصلاة والسلام وانها كانت مكتوبة بخط سيدنا عمر بن الخطاب أخذها منهم السلطان سليم في القرن السادس عشر ونقلها الى استانبول ويطلعون زائريهم على نسخة منها ، ولكن لا يوجد أى دليل تاريخي على صحة وجود مثل تلك الوثيقة .

ويقوم عدد من قبيلة « الجبالية » على مقربة من الدير ويتولون حراسته وزرع حدائقه ويقومون بمساعدة الزائرين الذين يريدون الصعود الى قمة جبل موسى ومن المعروف انهم كانوا في الاصل مسيحيين من سلالة جنود من البوسنة والولاح أرسلهم الامبراطور جوستنيان لحراسة الدير وقد أسلم أكثرهم في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان ولكن جزءا كبيرا منهم بقي على مسيحيتهم حتى القرن الثامن عشر الميلادي وقد ذكر الرحالة السويسري بوركهارت انه قابل آخر من بقي من مسيحيي قبيلة الجبالية وكانت امرأة طاعنة في السن توفيت عام ١٧٥٠ .

مكان المنطقة وأصل اسم « سيناء » :

وبالرغم من أن مقالى هذا قاصر على ذكر بعض جوانب من تاريخ سيناء في العصور القديمة الا انى أرى واجبا على أن أشير مرة ثانية الى سكان سيناء من قبائل البدو . فهم جميعا مسلمون ومتصلون اتصالا وثيقا بأبناء عموماتهم من قبائل الحجاز والاردن وفلسطين ولكن لكثير من تلك القبائل عادات وتقاليدهم وأزياء خاصة بهم وخدمهم وكلها تستحق الدراسة والتسجيل من ناحية دارس



جماجم بالمقبرة المحفلة بالدير

الذى يحتوى على أهم مجموعة من الايقونات المسيحية فى العالم كله ، بل ويقول الدكتور « ويسمان » أستاذ الفنون البيزنطية فى جامعة برنستون بالولايات المتحدة الأمريكية الذى يقوم بدراساتها منذ سبع سنوات وسيقوم بنشرها علميا - ان مجموعة سانت كاترين وحدها أهم من جميع ما يوجد من أيقونات فى مختلف كنائس وأديار العالم كله كما يحتوى هذا الدير على عدة آلاف من المخطوطات أكثرها باللغة اليونانية وكان من بينها أقدم نسخة من الكتاب المقدس فى العالم ، وقد نقلت فى القرن الماضى الى روسيا ثم باعتها الدولة بعد الحرب العالمية الاولى الى المتحف البريطانى بمبلغ مائة ألف جنيه ذهبيا والى جوار الكنيسة القديمة يوجد جامع صغير له مئذنة وهو مؤثث ومفتوح دائما للصلاة ويرجع تاريخه الى أيام الفاطميين ، مكتوب على منبره أنه من أيام الخليفة الأمر وأنه شيد تنفيذا لرغبة الوزير أبو النصر أنوشطاقين عام ٥٠٠ هجرية (١١٠٦ ميلادية) وبالرغم من بساطة البناء فان منبره والكرسى الخاص بالمسجد (وصو الآن فى متحف الدير بالطابق العلوى) من أهم الآثار الاسلامية ويقارن علماء الآثار

الاثريولوجيا والفنون الشعبية • وليس من شأني أن أتحدث اليوم عن أولئك السكان ولكن أذكر فقط أن تعداد سكان سيناء لم يكن في أى فترة في العصور القديمة أكثر من تعداد سكانها الحاليين بل كان أقل من ذلك بكثير لأن استغلال المناجم سيناء في العصور الحديثة وما وفد عليها من مهاجرين بعد مأساة فلسطين وما جد فيها من مشروعات عمرانية زاد كثيرا من عدد سكانها في السنوات العشرين الأخيرة •

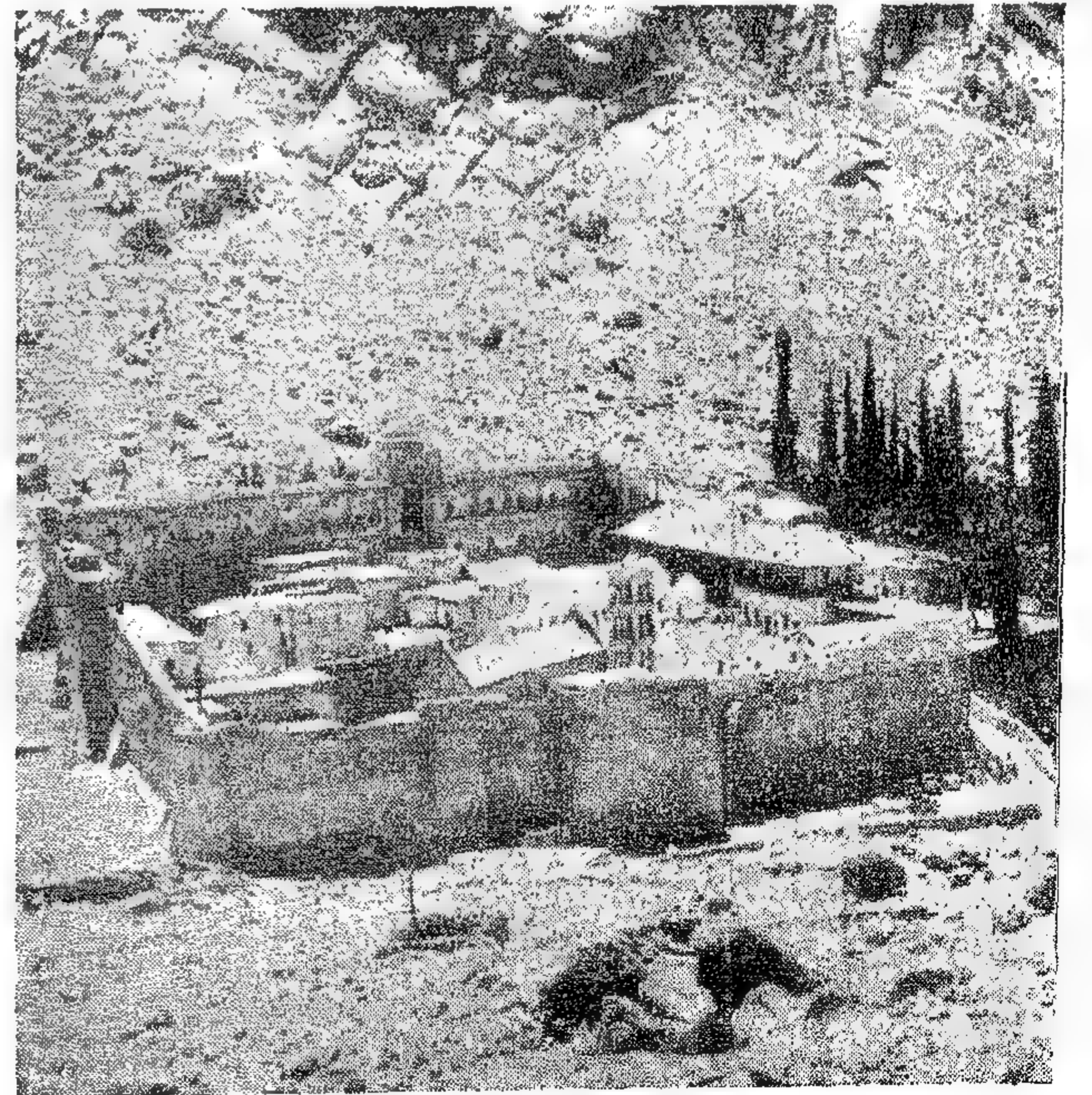
والآن أقف قليلا لأجيب على سؤال لا أشك انه دار في ذهن القارئ أكثر من مرة وهو أصل اسم « سيناء » ومعناه • والجواب على ذلك ان كلمة « سيناء » لم ترد على الاطلاق في النصوص المصرية القديمة بل كانوا يذكرونها تحت اسم « خاست - مفكات » أو « دو - مفكات » أى جبل الفيروز وأشاروا اليها أحيانا تحت اسم « بيمادو » أى المناجم أما اسم « سيناء » المستخدم الآن فانا نجهل اشتقاقه حتى الآن ولا نعرف أصله في العربية أو العبرية وهناك تفسير واحد ربما كان محتملا ولكنه قائم على

الافتراض فقط وهو انه ربما كان مأخوذ من كلمة « سين » وهو اسم اله القمر البابلي الذي عمت عبادته في كثير من بلاد آسيا الغربية ومن بينها فلسطين إذ كان لعبادة القمر شأن هام بين الساميين بوجه عام ومن بينهم قبائل العرب وبخاصة في جنوب الجزيرة العربية •

خاتمة :

والآن وقد وصلت الى السطور الأخيرة من هذا المقال أرجو أن يصحبنى القارئ الكريم في جولة سريعة عبر التاريخ • لقد شهدنا معا سيناء في فجر تاريخها ووقفنا سويا بضلع لحظات مع قدماء المصريين وهم يستخرجون الفروز والنحاس منذ الألف الرابع قبل الميلاد في المغارة وفي سراييط الحادم حيث أقام القدماء معهد الحثور سيده جبال الفيروز والمعبودة التي ترمز للحب والجمال ورأينا أبناء وادي النيل وهم يحملون بتجارهم عبر سيناء الى بلاد آسيا الغربية ثم رأينا جيوش مصر وهي تخرج لتأمين حدودها الشرقية وتزيد من صلتها ببلاد آسيا ثم شهدنا مقدم جيوش أخرى من أششور وفارس وسرنا مع جيش الاسكندر وجيوش الرومان وهي تمر بالشطاطىء الشمالى حيث توجد المدن ومازال بعضها قائما في مكانه مثل رفح والشيخ زويدة والعريش والبعض الآخر مثل الفلوسيات المحمدية والفرما وقطية وقد أصبحت أكثر هذه المناطق أكواما وأطلالا •

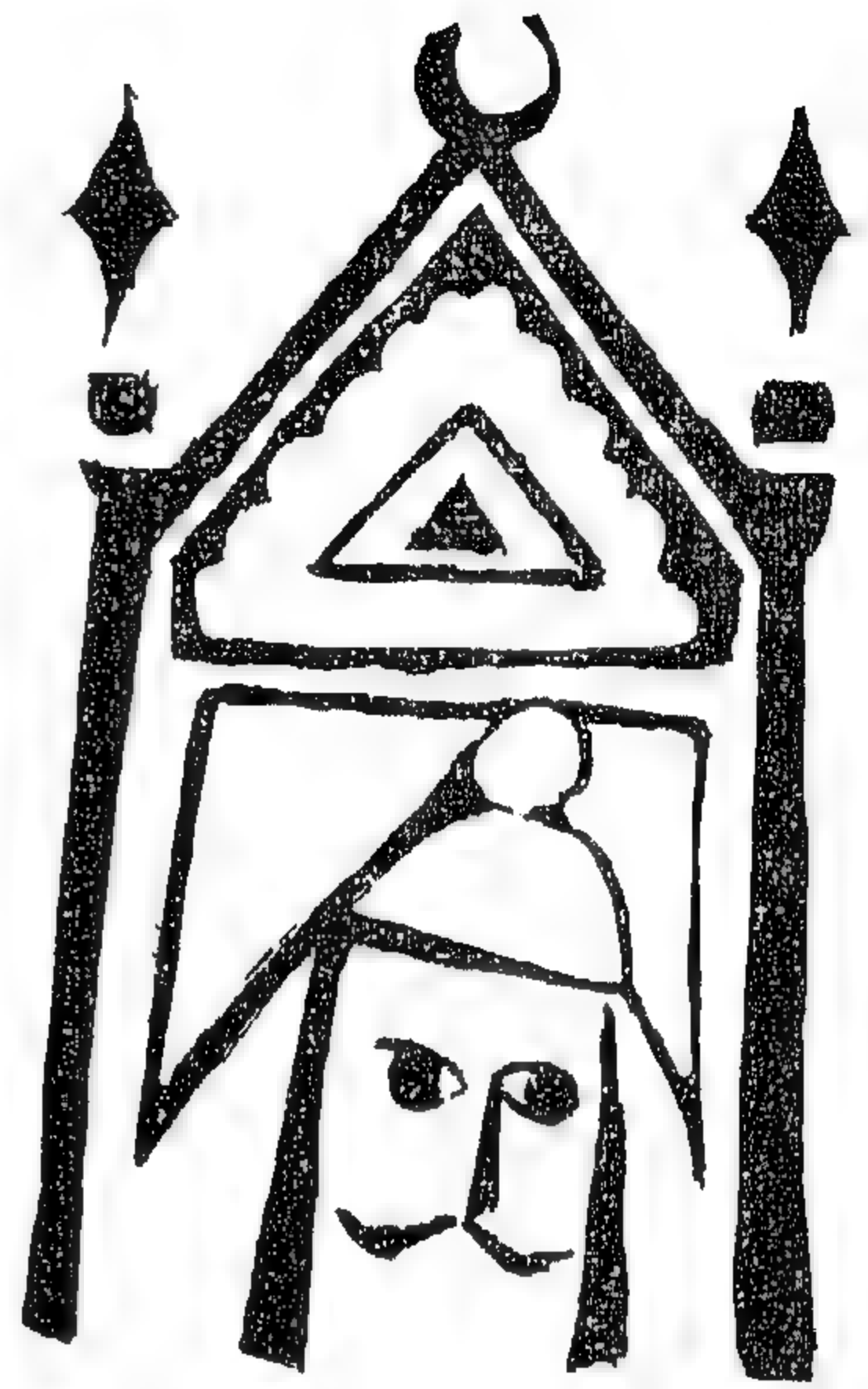
ان سيناء جزء غال من الوطن العزيز فهي مدخل وادي النيل بل والقارة الافريقية من ناحية الشرق وعلى دروبها سارت قوافل الهجرات والحضارة والتجارة والديانات السماوية ، وفي ربوعها ثروات من المعادن سيكون لها أكبر الأثر في تطورنا الاقتصادي وعلى طرفها الغربى تسير قناة السويس أهم ممر مائى فى العالم كله ، وفى مدنها الساحلية وبين شعاب جبالها وفى وديانها تقطن قبائل عربية الأصل تعتز بعاداتها وتقاليدها •



منظر عام لدير سانت كاترين

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

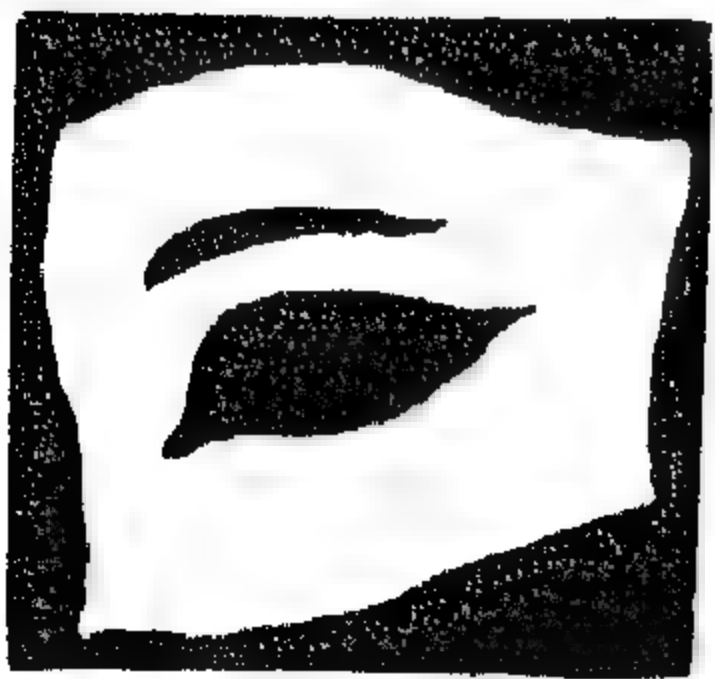
ادارة المجلات الثقافية



- الكاتب
- المجلة
- المسرع والسيما
- الفكر المعاصر

تصدر كل شهر

كل ثلاثة شهور



- القلم السعيد
- الكاتب العربي

إعلانات هـ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة

الزى الزينة فى سيناء

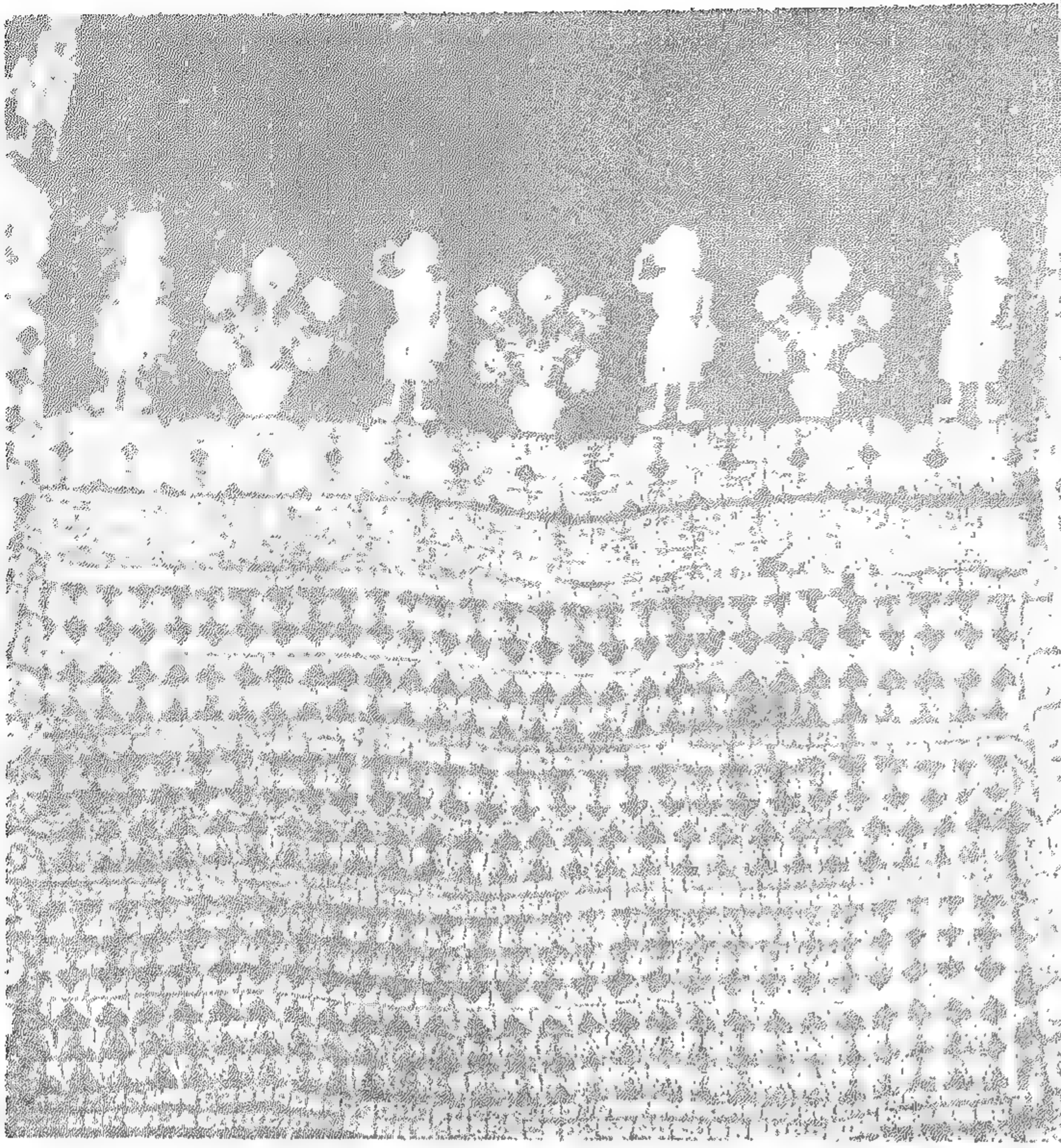
بقلم : الدكتور عثمان خيرت

يرتبط موضوع الزى والزينة فى سيناء ،
أرض الفيروز بالطبيعة والانسان بأبعادهما التى
تخرج عن نطاق التاريخ فى أواليائه ، وتسائر
مواكبه المتتالية الحضارة منذ أقدم العصور ،
وإذا كنا قد عرضنا فى الفصول السابقة
للأرض والانسان والتاريخ فان موضوع الزى
والزينة لما يمكن أن يواجهه الا فى اطار تلك
الحقائق جميعا ، فقد احتضن شبه جزيرة سيناء
ذراعا خليجي العقبة والسويس وأراضيتها
منبسطة فى الشمال لها سحر الصحراء
وروعتها ، وتبدأ فى الارتفاع فتتوسطها هضبة
متسعة ، أما المنطقة الجنوبية فوعرة ذات روعة
ورهة يتوه فيها النظر ويختار البصر ويضلان
فى أرجائها الفسيحة بين سلاسل من الجبال



الالهة حتحور ، معبودة سيناء





ظهر الشوب ، وقد طرز
بنقوش وزخارف شعبية
تتميز بالدقة والاتقان

الاحضر والازرق واحجار اللازورد والفيروز
ولذا عرفت عندهم بأرض الفيروز .

ولقد شكلت طبيعة شبه الجزيرة حياة
الانسان وغلبت البداوة عليها وانتشرت قبائل
البدو في سهولها وهضباتها وجبالها ونجوعها
ووديانها ، وللبداوة عادات وتقاليد وفن شعبي
أصيل يعد الزى والزينة من ذخائره ونفائسه
وان الباحث المدقق في أنماط الزى ووحدات
الزخرف وأساليب الزينة يجدها تحكي
بمادتها ومناهج تشكيلها البداوة بعاداتها
وتقاليدها التي عرفت بها على مر الزمان .
وليس الموضوع مجرد نزعة فطرية التجميل .
انه يتجاوز ذلك الى التعبير عن مكانة الفرد وعن
شعار قبيلته او من ثم تنوعت الطرائق
والاساليب والانماط على الازياء ووسائل الزينة
جميعا ، مع ما يبدو عليها من بساطة تكافئ

تتالق تحت ضوء الشمس في مهرجان رائع
ووديان عميقة يختلف اتساع دروبها ومسالكها
مما يجبس الانفاس روعة واجلال .

ولابد ان يقدر كل دارس للزى والزينة
في هذه البقعة من الارض ، أن شبه جزيرة
سمناء لها تاريخ موغل في القدم وروعة تنتشر
عبر أجوائها وارجائها وسجل للكثير من
الذكريات والحادثات . ولابد أن ينعكس هذا
كله على الزى والزينة وغيرهما من اسباب
الحياة والتفنن . والمادة التي شكلها الانسان،
ولا يزال ، مرتبطة هي الاخرى بطبيعة الارض،
وما تدخره في باطنها من نفائس ، فقد استغل
الفراعنة ثرواتها المعدنية منذ أقدم العصور .
واستخلصوا من باطن هذه الارض المعادن
النفيسة والاحجار الكريمة التي مالبثوا أن
استعملوها في رصائعهم الفاخرة كحجر الدهنج

طبيعة البدوى . فاذا اضفنا الى هذا كله تقاليد
فنية . يصدر عنها البدوى استطعنا أن نتبين
كيف يجتمع الحذق والذرة على الصقل مع
البساطة .

والباحث فى الزى والزينة مطالب بأن يحلل
جميع العناصر التى تقوم عليها فى إطار
الطبيعة والملابس التاريخية معا ، وليس
الامر مجرد اعجاب أو دهشة ولكنه دراسة
تحاول أن تستجلي الأبعاد الاجتماعية والنفسية
التي عملت على تشكيل المادة تشكيلا يناسب
ما يقصد اليه البدوى من تحقيق الوجود
الشخصى والجمعى على السواء . ان الدراسة
تتوسل بالوصف والتحليل الى جانب التذوق
ولذلك كان من الضرورى أن يعايش
الباحث المجتمعات البدوية فترة غير قصيرة لكي
يفى الموضوع حقه من جمع وتصوير وتصنيف
ودراسة .

المحور

تتعدد القبائل التى تستوطن شبه الجزيرة
فى سهلها وهضبتها وجبالها ونجوعها .

والبدوى بسيط فى مظهره وزيه وملبسه،
فيضع على رأسه (العجدة) من قماش خفيف
أبيض اللون يغطى الرأس ويتدلى على الظهر،
ويلف حول الرأس عقلا من الصوف الأسود
(مريز) ويرتدى قفطانا أبيض (كبر) ،
ويتحزم بحزام من الجلد يتدلى من ناحيته
اليسرى خنجرا (شبرية) يضيف اليه فى
الحفلات والمناسبات حسامه الذى يعتز
 ويفخر به . فاذا ما أقبل فصل الشتاء
ارتدى عباءة (حرمة أو حرام) سمراء أو
حمراء غزلت خيوطها من صوف الأبل أو
الأغنام .

أما المرأة فتهتم بزيها وزينتها اهتماما
بالغا ، وتتعدد وتشكل مستلزمات كل منهما
فى تناسق وجمال ، وتكتسى بفننها وزاهى
ألوانها من الرأس حتى القدم ومن الامام
والخلف لتبدو كلوحة فنية رائعة ، وتمشى
مختالة كالطاووس فتجذب اليها الانظار اذا

ما اقبلت وتستدير نحوها الرعوس وتلتف
الاعناق اذا ما ادبرت . وترتدى البدويات
نوعين من الزى كليهما من الخام الأسود
يطولان حتى القدمين ، وتصل أكمام (أرداف)
أولهما وهو الثوب العادى الى منتصف
الساعد ، أما أكمام ثانيهما ويسمى (ثوب
بردان للزفاف) ويلبس فى حفل الزفاف وغير
ذلك من مناسبات فرائدة الطول مثلثة
الشكل مشقوقة من الخارج تتسع عند
قاعدتها من أعلى وتضييق حتى قممتها
وأطرافها من أسفل ، وغالبا ما يعقد الطرفان
خلف الظهر حتى لا يعيقا المرأة لزائد طولهما
اذا ما قامت بعمل ما .

وتتفنن المرأة البدوية فى حياكة ثوبها
وتطريزه وزخرفته بنقوش وتصميمات شعبية
تلقائية غاية فى الروعة والاتقان ، فن التطريز
يبلغ الذروة فى اصالته ودقته وجميل تكوينه
وابداعه فى سنياء عنه فى باقى جهات
الصحراء .

وتتكون اجزاء الثوب التى تطرز من الاكمام
(الأرداف) ، و صدر الثوب (القبة) ،
وجانبى الثوب (البنايج) ، ووجه الثوب
(البدن الامامى) ، وظهر الثوب (البدن
الخلفى) ويهتمن بوفرة نقشة وتطريزه عن
الامامى ليلفتن اليهن الانظار .

ولكل تطريز ونقش اصطلاح عندهن ،
واليك بعضها على سبيل المثال لا الحصر ،
فمنها : المقص والجيسان والجلادة والسبيلة
والبدرة والمدارى والنخلة والجلديد والشمفة
وحب انترمس واليرم ودقن الشايب وحامض
وحلو وملفوف ولم يفت البدويات
الاعتناء بأطفالهن بالمشات من فنه فترى
البنين والبنات يحملون كتبهم وكراساتهم
عند ذهابهم الى مدارسهم فى محافظ من
القماش طرزت بخيوط من الحرير فى أشكال
غاية فى البساطة والجمال .

وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تمشيط
شعرها وتصفيره ، وتضفر الفتاة شعرها فى

صفيرتين عاديتين حتى إذا ما شبت وتزوجت أضافت اليهما لتزدادا طولا جدائل أخرى من شعر الماعز معلق في نهايتيهما (العجايب) وهي مجموعة من الشراريب الحريرية الحمراء زينت بحلقات متتالية من الخرز الملون ، كما تزين جبهتها بثمانى صفائر طويلة دقيقة (مسايح) تبدأ عند منتصف الجبهة وتمتد كل أربعة منها متلاصقة بميل فوق الجبهة لتربط في الصفيرتين من الخلف .

وتغطى المرأة رأسها بوشاح كبير أسود يسمى (قنعة أو خرقة) طرزت حوافه بنقوش تحاكي نقش الثوب ويلتصق به إذا ما قابلن في طريقهن رجلا . أما الفتاة فتضع على رأسها (الوجاية أو الاوجاه أو الصمادة) ، وهي من قماش أحمر اللون يغطي الأذنين ويتدلى طويلا خلف الظهر ، وتزين الحافة الامامية بطولها بعدد متجاور متلاصق من العملة الفضية كما يزين الجانبين بالزراير الصدفية ، ويتدلى على الجبهة عند منتصفها سلاسل قصيرة من الخرز الملون تنتهى بصف أفقى من خمس قطع من العملة الذهبية وتسمى هذه المجموعة (كشاشة) يضاف إليها صف آخر كل عام حتى تبلغ ثلاثة وتكون الفتاة حينئذ قد بلغت سن الزواج ، فإذا ما تزوجت فصلت الكشاشة من الصمادة وتبرقعت .

وبدويات الشرق متبرقعات بعكس بدويات واحات الغرب ، ويتبرقعن بخمار (برقع) يغطي الوجه كله الا العينين ، وتعدد أشكاله والوانه ونقوشه وزخارفه وزينته بالعملية الفضية والذهبية فيظهر في مجموعته قطعة فريدة من الفن الشعبى ، ويعتبر بالنسبة لاختلاف تصميمه فى الشكل والزخرف واللون شعارا للقبيلة أو مجموعة من القبائل يميزها عن الاخرى . وبالنسبة لاهمية هذا الجانب من فننا الشعبى رأيت الادارة العامة للفنون الجميلة أن تخصص حجرة فى المعرض الدائم للفنون بوكالة الفورى باسم (خمار الصحراء) لتضم انواعه التي تعددت لاختلاف قبائل البدو

بالجمهورية العربية المتحدة . ولما كان المجال لا يتسع لايفاء ، بخمار حقه ، سيكتفى حاليا بوصف خمار قبيلة (أبو عر أو ، عكور) ، منى تقطن منطقة الشيخ زويد بساحل سيناء ، ويتكون من (الجبهة) التي يعتنى بتطريزها بخيوط الملونة وتزيينها بالزراير الصدفية والعملة الفضية والذهبية ، وتشهد الجبهة تدلى من كل من جوانبها زوج من (الشروش) نظمت بحبات الخرز الملون والكهرمان والمرجان وانتهت من أسفل بقطعة من العملة الفضية وثبتت من أعلى فى قطعة مستطيلة من الصدف . ويمتد من منتصف الجبهة الى أسفل شريط (سبله) طرز جميعه بالعملة الذهبية تبدأ بصف وتنتهى فى ثلاثة صفوف . ويتكون جسم البرقع من ارضية من القماش حيك عليها طبقة أخرى من حرير الكريشة صبغ باللون البرتقالى ، ويظهر فى شكل شريطين عريضين يمتدان بميل الى أسفل نحو الجانبين ، وتزين الحافة العليا ببعض قطع من العملة الذهبية اما السفلى فترصع بعدد كبير من العملة الفضية (شكة) فكل البراقع يجب أن تثقل حافتها السفلى حتى لا يتلاعب بها الهواء . ويتدلى من كل من جانبي البرقع زوج من (المعارى) وهما حلقتان يتدلى منهما مجموعة من السلاسل الطويلة تنتهى جميعها بقطع فضية قديمة منقوشة . وإذا علمت أن من أنواع الخمار ما ينوء حملة لوفرة راصع به من العملة الفضية والذهبية التي قد يبلغ عددها خمسمائة قطعة ، يضاف إليها التروس والكفوف من الذهب والمعارى من الفضة ، لاتضح لك أن الخمار ثروة للمرأة البدوية لا يفارق وجهها لحظة وتحرص دائما على الاحتفاظ به فى مكان أمين .

وتكمل البدويات زينتهن بتكحيل عيونهن وتزجيج حواجبهن ، ويضعن فوق رؤوسهن (الزنجان) وهو شريط يتدلى على جانبي الرأس زين جميعه بالعملة الفضية ، ويتحزمن بحزام طويل غزل من صوف الأغنام الأبيض والأسود يلتف حول خصورهن فى

ثلاث لفات ويوضع فوقه حزام آخر في مثل طوله (مريره) غزل من الصوف الاحمر المنقوش وتدلّى من احد جانبيه شراريب تصل الى الركبة وطرز جميعه بالزراير الصدفية والقواقع والخرز الملون ، ويتدلّى فوق جباههن مجموعة من الصدف والخرز الأزرق لحفظ صحتهن ومنع الحسد وابعاد عين السوء وجلب الخير فلكل قطعة من الصدف أو حبات الخرز معتقد عندهم هناك ويعتبر (مندبل الدبكة) قطعة فنية ذات روعة وجمال في دقة نقشه وعديد ألوانه وشراريبه الحريرية التي تتدلّى من أركانه الأربعة ، وتعلقه الفتاة في أصبعها البنصر بحلقة نحاسية مثبتة في مركزه لتختال به وتهزه في يدها عندما ترقص رقصة الدبكة .

ولنساء البدو ولع بالحلى الفضية برع في صياغتها لهن صائغ في العريش اسمه الحاج مغربي حجاب ، فيحطن معاصمهن (بالدملج) وهو طويل منقوش نقشا غائرا ، و (الاسليتات) وهو أقل حجما من الدملج ومنقوش نقشا بارزا ، وقد تكون الاساور أو السواير من غير الفضة (كخصر الحل) فهو منظوم من حبات الكارم . ويضعن في ثلاث من أصابعهن وهي البنصر والخنصر والوسطى الخواتم (خاتم عربي) وقد تكون من الفضة أو النحاس أو المعدن رصعت جميعها بفصوص مختلفة الألوان من الفيروز والعقيق وحجر الدم أو الزجاج ، أما الرجال فيضعونها في أصبعين فقط وهما البنصر والخنصر . وتتعدد القلائد حول رقابهن وتسمى (جلائد أو زناد للرقبة) وهي ذات طابع خاص وتختلف عن مثيلاتها في الجهات الصحراوية الأخرى في الشكل والتصميم فتصاغ من قطع من الفضة تباينت أشكالها وورست طبقات فوق طبقات ، وقد تنظم القلائد من حبات الصدف والكهرمان والمرجان وقطع الخرز الملون في شكل جميل وتكوين بديع وقد يتخلل حباتها كرات من الفضة أو يتدلّى من وسطها قرص فضي منقوش (دلالة أو ماسكة) أو حجاب فضي

مثلث الشكل (حجاب قلب ورأس) . وقد برعت البدويات في عمل قلائد من ثمار القرنفل نسقت بمهارة مع الخرز الملون لتفوح رائحتها العطرية مدى السنين وأخرى من بذور ثمار الخوخ يصعب عليك معرفة نوع حباتها الا اذا كنت ملما بعلم النبات .

ولا يعرف نساء البدو الاقراط هناك وتثقب الفتيات أنوفهن بقطعة من القش تبقى في موضعها حتى يتزوجن فيضعن محلها (الاشناف) وهي دائما من الذهب وأحيانا من الفضة .



كرسي يرجع للقرن الفاطمي منقوشة جوانبه بالخط الكوفي موجود بالمسجد الملحق بدير سانت كاترين

ومن أبرز فنون البديات زخارف الخرز الملون ، فمن حباته المتعددة الألوان يعملن احبة مثلثة صغيرة فردية أو مزدوجة تعلق على الرأس أو تشبك في الصدر ، وأخرى مستطيلة أكبر حجما تعلق بالرقبة لتدلّى على الصدر ، وطواقي لزينة الرأس ، (والعرجة والدخجة) لزينة الرقبة ،



بدوية من سيناء ويبدو خمارها المحلى بقطع فضية

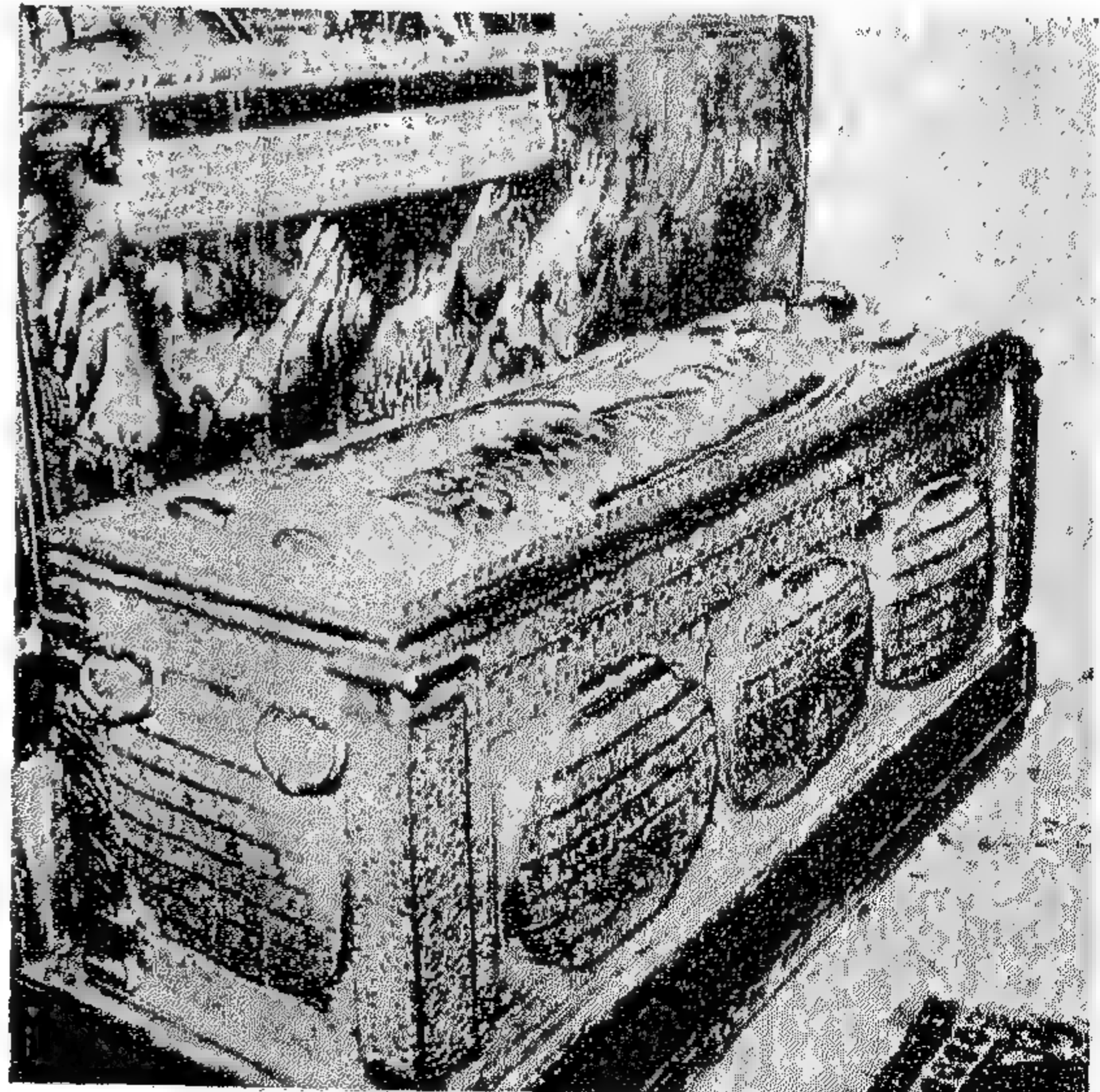
(والشروش) لزينة الخمار ، (والمرجانة) لزينة الميرة . ولم تنس المرأة البدوية أن تقدم الى زوجها كيسا كسته بزخارف الخرز ليضع فيه قداحته وآخر ليحفظ فيه طباقه ، كما خصصت لنفسها مكحلة زهت بجمال زخارف حياتها .

ويختص نساء سيناء بمختلف الصناعات الصوفية ، وصوف الأغنام والابل والماعز ينفش باليد بعد جزه ، ويصبغ اذا لزم الامر بصبغة تتعدد ألوانها تسمى (دويذة) ، ثم يبرم ويلف على عصا في كتلة تسمى (كوكة) ، ويغزل بالمغزل ، وتنسج الخيوط في أنوال بسيطة بدائية (منساج) مع استعمال (المدراة) . فمن شعر الماعز يعملون اغطية لظهور الجمال ، وبيوت الشعر التي تمتاز بحفظ الدفء ومنع تسرب مياه أمطار الشتاء وتستبدل بالخيش صيفا ليبر منها الهواء ويكسر من حدة ارتفاع الحرارة . ومن صوف الابل يعملون الاحرمة (حرمة) والطواقي ، ومن صوف الأغنام يعملون اغطية تتفاوت

تابوت سانت كاترين

أحجامها فقد تكون لشخصين (غفور) أو أكثر حتى ثمانية أفراد ، والزكائب (أفراد) والاخراج للخيول والجمال ، والمخالي (خريطة) التي تعلق على الرأس وتتدلى من الخلف ، والأكلمة لفرش حجراتهم وخيامهم . ويستعملون لحفظ منتجاتهم الصوفية بدلا من النفطالين كرات أخرى هي بعر الأغنام والماعز والغزلان .

ولم يغفل بدو سيناء زينة دوابهم فخصصوا لكل من الجمل والحصان خرجا زهت ألوانه وتعدت نقوشه وتزاحمت شراياته وأضاقوا اليه (الغدار) لزينة الرأس . أما (اللمبركة) التي يزين بها صدر الجمل



فنموذج رائع لفن الصناعات الجلدية بصفاتها العديدة التي جعلت من شرائط جلدية رفيعة ببراعة ودقة واتقان .

وتتركز صناعاتهم الخوصية في المناطق الساحلية لوفرة نخيل البلح الذي يكسو الساحل بطول خمسة وأربعين كيلو مترا من العريش حتى ربح مصر فيبدو كلوحة رائعة تلتها سحر وجمال ، فقد وهبته الطبيعة دون سواحل مصايفنا الأخرى بساطا أخضر من النخيل اصطفت أشجاره لتحتضن الشاطئ وتكسو الأرض بظلال تيجان أوراقها الخضراء فتكسر من حدة الحرارة ليمر النسيم من بينها نديا لطيفا رطبا . ولا يمتاز هذا النخيل

بصنف معين فهو جميعه مجهلا تؤكل ثماره طازجة أو يصنعون منها العجوة . أما وريقات السعف فيجدها الأهليون لمستلزمات حياتهم العادية وشئونهم المنزلية في شكل مقاطف مخروطية تعباً فيها العجوة (جطجوط) ، وإخراج للجمال (سراجانيات) ، ومراجين لحفظ حاجياتهم ووضع طعامهم ، وأطباق خوصية لوضع الخبز والطعام والفاكهة ، وقفف لنقل محاصيل الحقل والبستان ، وشرائط من الخوص الأخضر يزين بها رأس الجمل الذي سيعمل هودج العروس ليلة زفافها وتحزم بها بطنه ليكون يومها أخضر حسب معتقداتهم وتقاليدهم .

ويقوم بالصناعات الفخارية مصنعان أحدهما بالعريش والآخر في (ليت الحصين) ، وتجلب كميات الطمي اللازمة من المناطق الساحلية المجاورة فقد جرفت السيلول لتتراكم هناك . فتنتقل للمناشر لتجف ثم توضع في أحواض وتخلط بالماء في شكل روبة وتنقى من الرمل والحصى بغرابيل خاصة ، وتشكل عقب جفافها جفافا مناسباً بدواليب تدار بالارجل في أشكال شتى تصف على الأرض داخل المصنع بعيدة عن الضوء والرياح والأمطار حتى تجف بدرجة مناسبة لتصف وتحرق في أفران وقودها سوق العبل

المتورقة تبقى بها ثمانية أيام شتاء وخمسة صيفا . ويمتاز فخار سيناء كله بسواد لونه ، ولا تخطيء فتظن أن الطمي أسود اللون فليس هناك طمي بهذا السواد ، إلا أنه يكتسب هذا اللون من دخان المازوت الذي يشعلونه في أواني توضع داخل الأفران . وهو على أشكال منها : (البوجسة الكبيرة والصغيرة) لحفظ الزيت ، (الجرة واللجانة) لنقل الماء ، (البوشة) لحفظ اللبن ، (الكشكولة) لعجن اللدقيق ، (الزبدية) لتناول الطعام وقد تستعمل لطحن البن ، (الأبريق) لشرب الماء .

ولحفل السبوع وهو تقليد متوارث في محافظات وادي النيل وجهات الصحراء قصة تختلف في الشكل والموضوع في شتى الجهات ، فقلة السبوع في سيناء أبريق ذو خمس فوهات أحداها مثقوبة والأربعة الأخرى مسدودة ، ففي يوم الحفل توضع في الفتحة العلوية باقة من الأزهار وترصع الفوهات الخمس بالحلي الذهبية والفضية وتضاء الشموع التي تصف في شكل دائرة حول هذا الأبريق .

فاذا ذهبت يوما إلى سيناء ، وكنت من محبي الفن الشعبي والاقتناء ، ولم يتيسر لك الانتقال في هذه المحافظة المتسعة الأرجاء ، فتوجه إلى الأسواق لتوفر هذا العناء .

فلا الأسواق في سيناء بهجة الأعياد وتصنع شهرة الأماكن التي تقام فيها ، وتعتبر أهم مركز تتجمع فيه قبائل البدو من مختلف النجوع وشتى الجهات لعرض منتجاتهم وسلعهم وفنونهم ، فهي عرض شامل لما تنتجه الأرض من محاصيل والأيدي من صناعات . وأهم هذه الأسواق سوق الخميس بالعريش ، والسبت في رفح ، والاحد بالشيخ زويد ، والأربعاء بالقصية التي تشتهر إلى جانب سوقها بعين تسمى (عين الجديرات) تبعد عن البصرة بمسافة

كيلاو متراوات وهي العين الوحيدة في سسيناء
التي تنفرد بوفرة مائها الذي ينبثق من
الصخر لينساب في الوادي الصغير ويروي
أغراس الزيتون هناك .

وتبدأ تجمعات هذه الاسواق عصر اليوم
السابق لها ليتمكن قاصدوها من الاماكن
النائية من الوصول اليها ، ثم تنعقد في
الصباح الباكر وتنفض عندما ينتصف النهار
ليتيسر لكل من البائع والمشتري العودة الى
نجدته أو بلدته ، وبهذا يكتمل شمل هذا
العرض مرة كل أسبوع .

وتمتاز هذه الاسواق الصحراوية بنظام
رائع في ترتيب أركانها وعرض سلعتها التي
تباع أما بالنقد أو المبادلة فهي وسيلة لها
عرف وتقليد لا يختلفون عليه هناك ، فتري
أصحاب كل سلعة وقد اصطفوا بمختلف
جهات السوق وأركانها في أماكن لا تتبدل ولا
تتغير وفي صفوف منتظمة لم يحددها علامات
أو حواجز يعرضون سلعتهم دون خلط صنف
منها بالآخر . ففي جولتك ترى ما تنتجه
الأرض من محاصيل الحقل والبستان ، أو
خيمة لطبيب البدو وقد حوت مجاميعا من
نباتات وأعشاب الصحراء فكل منها لمرض
أو علة أو داء فهذا نبات الجعدة لسوء الهضم
والبعيثران للآلام الأسنان والحنظل للامساك
وغير ذلك من عقاير تعود الى تذكرة داود
الانطاكي أو ابن البيطار . وإذا شاهدت عن
بعد سربا من الجمال فتوجه اليه واقترب
منه فتري بدويا قد جلس بجوارها تنحصر
مهمته عند بيعها في كي أعناقها ووسمها
بعلامات تميز جمال كل قبيلة عن الأخرى ،
والوسم غير الوشم فالاول لسفينة الصحراء
والثاني لبنى الانسان ، وقد يجد فن الجمال
الموسومة يوما من يهتم ببحثه ودراسته
وتسجيله .

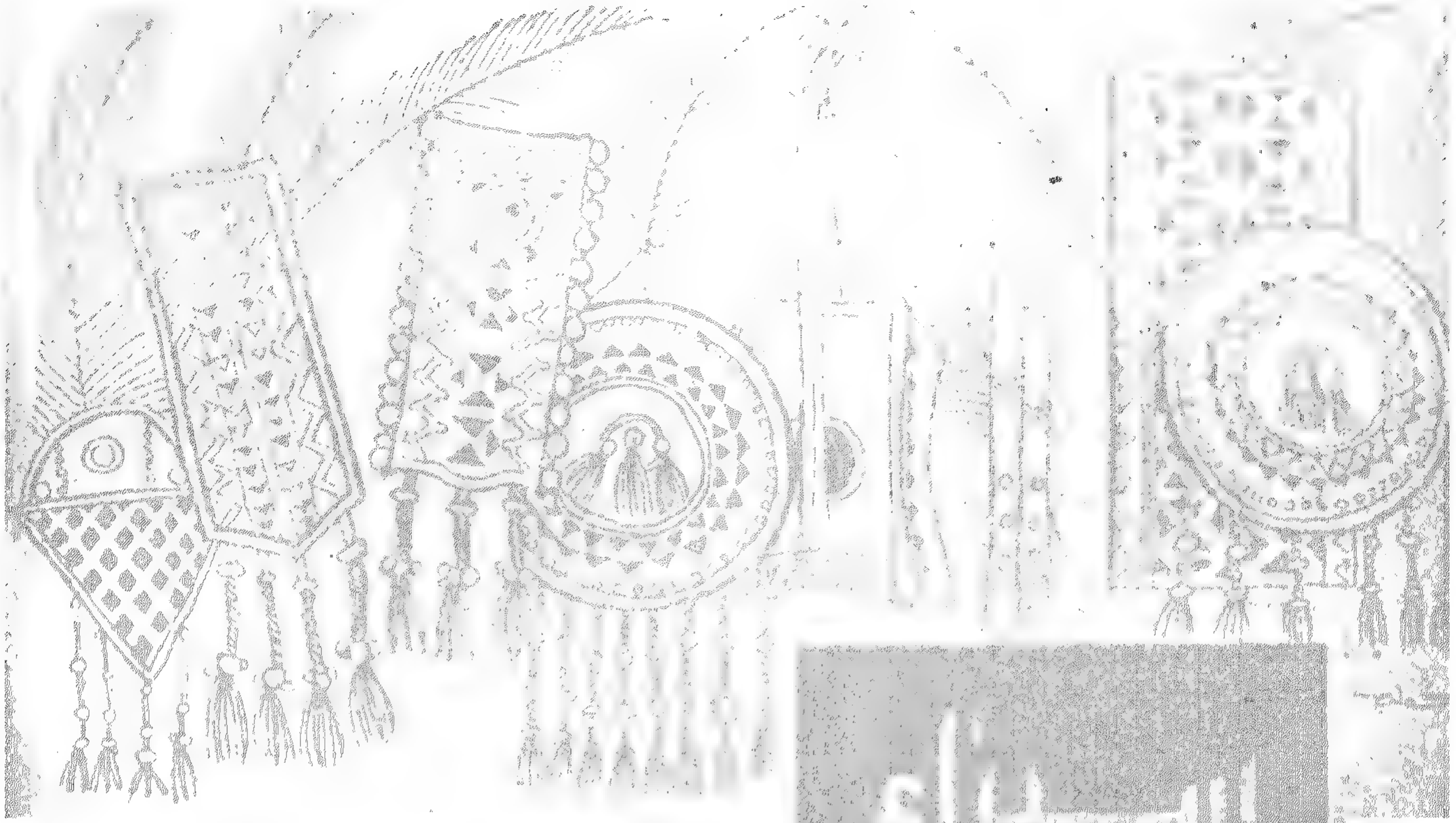
ولا يخلو سوق من هذه الاسواق من الفنان
الشعبي الذي يقوم بعملية الوشم ويسمونه
هناك (أو شام) وفي جهات أخرى (جهرى) ،
ويعتبر من مستلزمات الزينة عند نساء البدو

فخلهن سفومات ويقبطن عنيه برجال البادية
تجبه وتتعزل فيه . ولا يتعدى الوشم عند
الرجال ظهر ، نصف ريشة ورسيم ، وعند
وقد رقع السيف والحسام له عند البدو
سان . أما المرأة فتشتم الجبهة بنقش يسمى
(هليل) ، وجانبى العنق (وردة) ، والشفة
السفلى طوليا حتى نهاية الذقن (حويقر) ،
وحافة الذقن (درب اى طريق النملة) ،
وظهر الاصابع والكفين الى المعصم أو الى
الذراع (معصات وسميكة) ، والارجل من
القدم حتى منتصف الساق بتعوش تتشكل
وتتعدد تنتخبها حسب ما يروق لها من
مجموعة فنان الوشم .

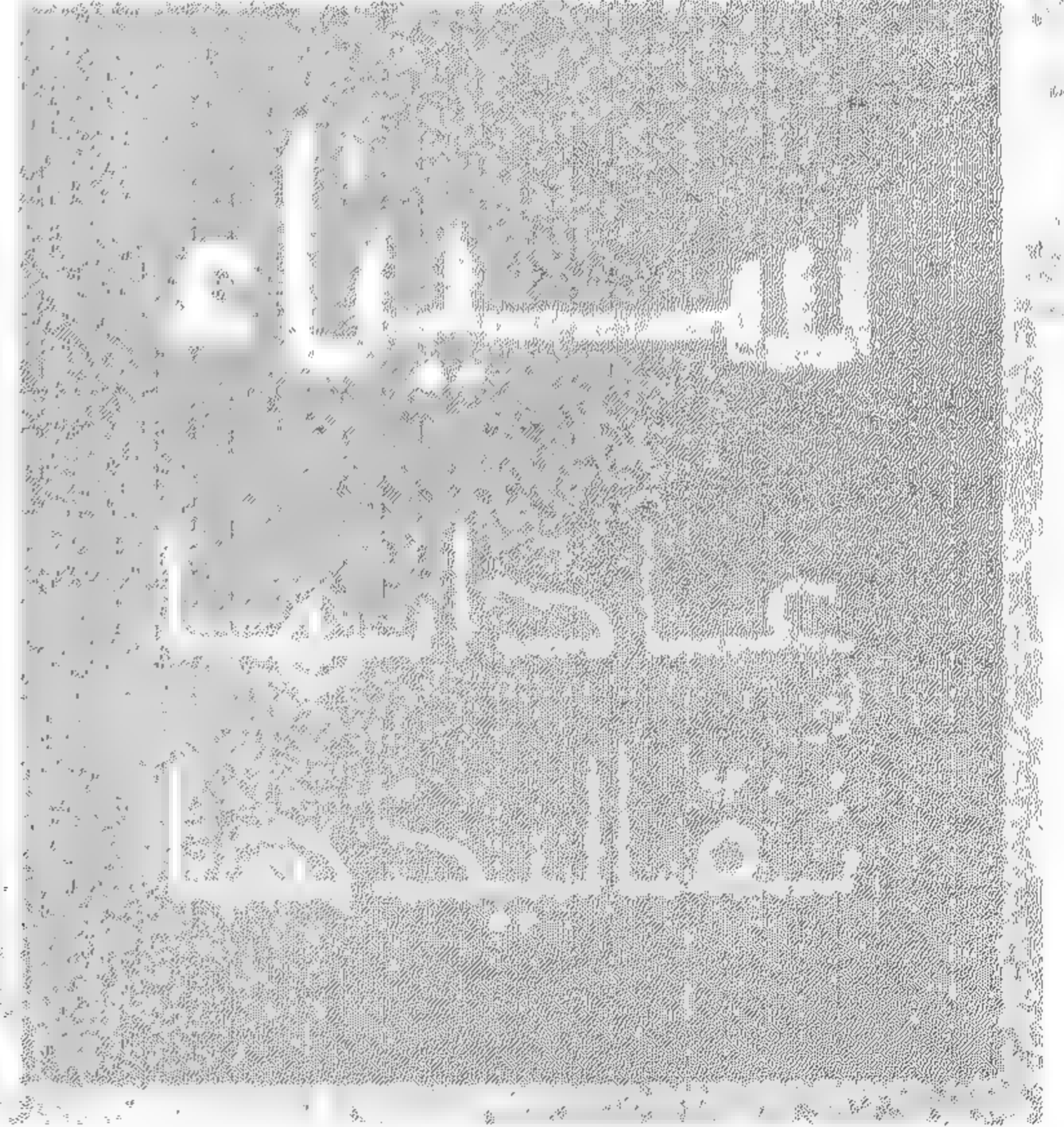
وتنفرد بائعات الزى والزينة فى الاسواق
بمكان خصص لهن وقد افترشن الارض فى
صف طويل متجاورات متبرقات يعرضن
امامهن فن النساء البدو وتناج ايديهن من
تراث قنى أصيل لا تجاريهن فيه يد امرأة
أخرى ، وقد تراكمت أنواعه التي تعددت
وألوانه التي تباينت فيتوه بينها نظرك ويختار
أمرك . فمن خليط من أجزاء الزى أو أزياء
بأكملها زهت بزر كشماتها وجميل ألوان زخارف
خيوطها ، الى مجاميع من الحلى من قلائد وسواير
ودمالج صيغت من الفضة وأخرى نظمت
حباتها من قطع الصدف والكهرمان والكارم
والمرجان وخواتم رصعت بفصوص مختلفة
الألوان ، الى أكداش من أحجية الرأس
والصدر تبرق حبات خرزها الملون التي
جمعت ونظمت ببراعة واتقان ، الى أكوام
من مختلف أشكال العملة الفضية القديمة
فلها شأن فى زينتهن هناك ، وغير ذلك كثير
من فنهن القومى الاصيل مما يستحق أن
يشمله متحف لما اجتمع فيه من فن وأصالة
وجمال .

وأخيرا هذه لمحات عن سسيناء أو أرض
الفيروز ، تلك البقعة من أرض الوطن التي
جمعت كل عوامل السحر والجاذبية فى
مشاهدها الطبيعية وفنها الشعبى الاصيل .

دكتور عثمان خيرت



بقلم: محمد طلبة رزق

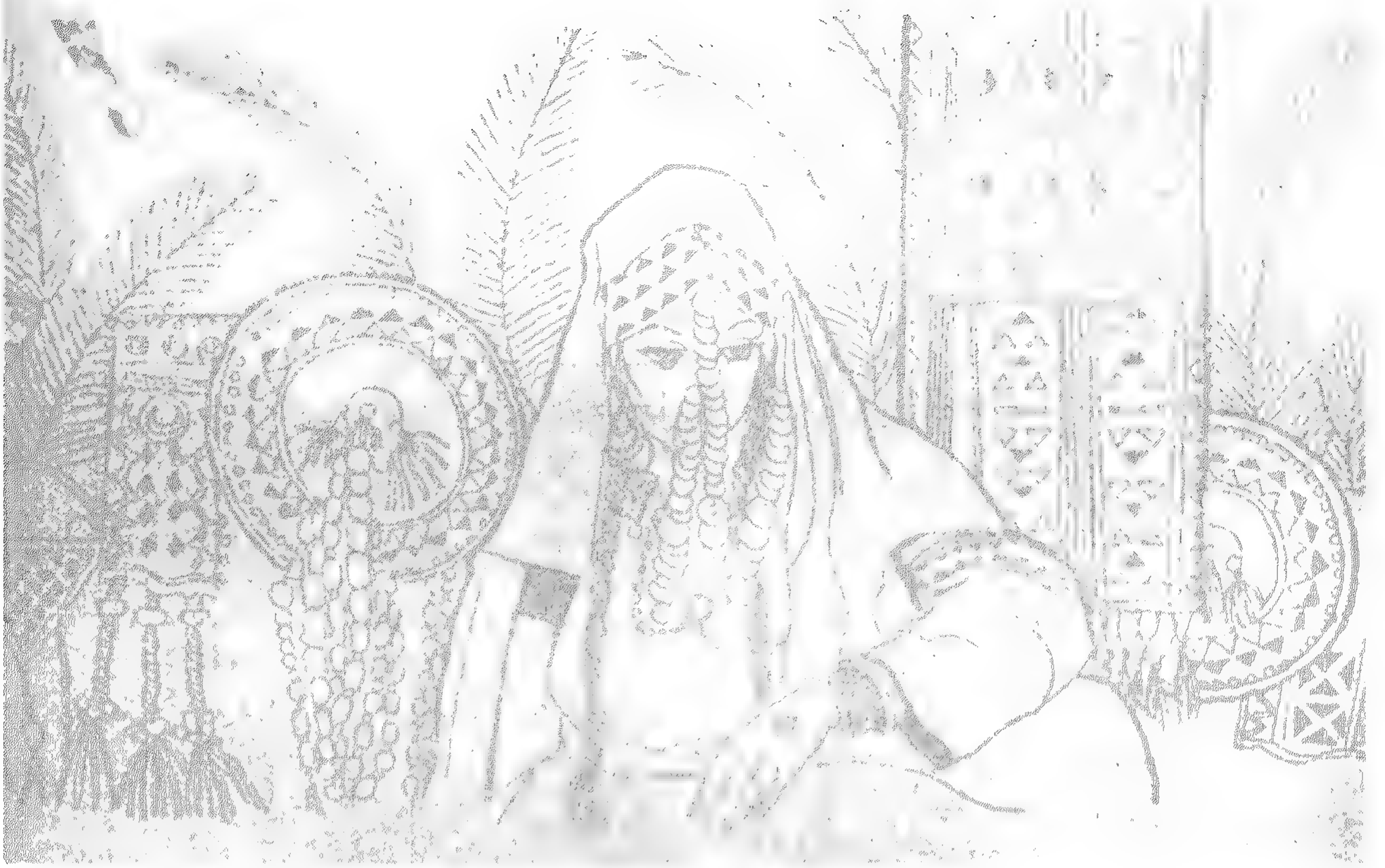


وهو يتعامل مع شيخه ومع صاحبه دون تهيب
ولا مداراة أو خوف .

حبهم للضيافة والكرم - فهم يستقبلون
ضييفهم بالترحاب ويستضيفونه بالتناوب
ويذبحون له الذبائح ، ومن عاداتهم أن يقدم
لحم الذبيحة للضيف فحسب ، ولا يقدم له
الرأس ، والاحشاء ، والعنق ولحم الأطراف . .
ويجب على الضيف أن يقطع من الذبيحة

لقد أثرت طبيعة الصحراء القاسية
وجفافها وقلة أمطارها وكثرة جبالها . في
عادات الناس هناك فعاشوا في بدوة أصيلة
وسرت في دمائهم طباع العرب البدو التي
تظهر في :

حبهم للحرية والاباء - فالبدوى يتنقل
ويقوم في حرية مطلقة يدفعه الى ذلك سعيه الى
طلب الماء والمرعى والقوت ولأهله ولحيوانه . .



في البدوى وهم يقصدون الفارس الشجاع
ويحرقون الضعيف والجبان •
وهم يتفنون حين يذهبون للقتال ولقاء
الأعدى بأغان مختلفة تبعث الحماسة والاستهانة
بالحياة :

عيب على اللى ما يحضر المنيا
ويشترى فى سوقها ويبيع
والعز فى ظهور الصفايا
والعمر عند الله وديع

نصيبنا طيبا لرعاية البيت اذ أن النساء لا تأكلن
مع الرجال •

تقديس الشرف واحترام الاعراض - وهم
حريصون أشد الحرص على أعراضهم وعلى
أعراض غيرهم • انهم يقدسون الشرف فاذا
تعرض أحدهم لامرأة عدوا ذلك عيبا شنيعا
جزاؤه القتل •

الفروسية والشجاعة - إنها صفة غريزية

والأخذ بالشار والانتقام من القاتل بقتله واجب مقدس عند بدو سيناء ٠٠ وعار كبير على من يقعد عن أخذ الثأر اذا مات الموتور دون دون أن يأخذ بثأره فانه يؤخذ لابنه مهما طال الزمن ٠

قص الأثر - أما قص الأثر وتتبع آثار الاقدام فصفة غريزية في بدو سيناء اشتهروا بها وأثبتوا فيها تفوقهم وأصالتهم ٠

القتال وأسلحته ويدفعهم حبهم للحماسة وصيانة ورعاية وحماية العشيرة الى أن يغشوا حلبات القتال ومن تقاليدهم أن من يدعى للمقتال فيجبن أو يتردد أو يفر يعيش في ذل العار وقد يطرد أو يقتل ٠٠

وهم حين يقاتلون يتقدمون صفا أو صفوفاً متحدة يطلقون الرصاص أولاً ثم يستعملون السيوف بعد الرصاص ويهتفون بأسماء نسائهم وبناتهم وأخوانهم وهم مندفعون في القتال استشارة للحمية واستشعاراً لحماية العرض ويصرخون بقوة ٠٠ الذبح ٠

وهم يستخدمون من الأسلحة السيوف والبنادق ٠٠

فسيوفهم ثلاثة ٠٠ « السيوف العجمية ٠٠ وهي سيوف مستقيمة ذات حدين من صنع العجم « والشاكرية » أو « الدمشقية » وهي محدبة ، ذات حدين تأتيهم من الشام ٠٠٠ « والسليمية » سيوف محدبة ، محدبة الرأس وهي أردا الأنواع وأكثرها انتشاراً وتنسب الى سليم الثاني ٠٠ وهناك « الشبرية » وهي سكين ذات حدين لا تفارق حزام البدوي ٠

والبنادق ثلاث «بنادق الفتيل» ، «بنادق الكبسول» ونوع ثالث اسمه رمنتون يقال انه من بقايا معارك عرابي وما زال متداولاً بينهم الى الآن والمسدسات والطبنجات والذخيرة تحمل في « الصفن » ٠٠ على الكتف الأيسر تتدلى تحت الابطال الأيمن ٠٠ وصفن آخر وتتدلى تحت الابطال الأيمن ٠٠ وصفن آخر والغليون والسكين واذا ركبوا الابل حملوا المحاجن وهو قضيب معقوف الرأس ٠

وان ركبوا الخيل حملوا الرماح الطويلة ذات الحراب المدببة الرؤوس ٠

أما الرعاة وحداة الابل فيحملون «الديوس» وهو عصا رقيقة في نهايتها كرة معدنية وهم يهتمون دائماً بسلاحهم وسننه وتنظيفه ليكونوا دائماً على أهبة الاستعداد حتى لا يؤخذون على غرة ٠٠ ويوصون بذلك بعضهم ٠٠

أوصيك يا ولدى مبارك
وحياة الى كبيره غاي عنه
أوصيك عن واجب طنيك
وسيور الطعون يفارقه
أوصيك عن سنك سلاحك
تجيك أوقات ما تقدر تسننه

احترام الوصية ٠٠ وبدو سيناء يحترمون وصية الكبير والشيخ وصاحب الحكمة والتجربة ومن الوصايا التي استمعت اليهم يرددونها في كثير من جهات سيناء قولهم :

احفظ وصاتي يا ولد يوم بوصيك
وان شلتها تصبح كثير الربوح
أوصيك عن جارك وضيئك والي يعانيك
تدر عليهم در حمر مسح
أوصيك عن بنت اللاش ولو كان تهنيك
يطلع ولدها مثل طير سنوح
أوصيك خذ بنت السبع ولو كان يعاديك
يطلع ولدها مثل صقر اللحموح

الزى في سيناء ٠٠

تعد أكثر ملابس الرجال اشتهاراً في المدن كالعريش ورفع ونخل والطور مثلاً ٠٠ القفاطين القطنية والحريرية والاحزمة على الوسط وأحياناً السترة الافرنكية ويلبسون على رؤوسهم الخطة والعقال غالباً والطربوش أحياناً، والاقدام أحذية أو مراكيب عادية وهم يحلقون شعورهم ويشذبون لحاهم ويهذبون شواربهم ٠٠ ويتركون خصلة من الشعر في وسط الرأس يضفرونها ضفيرة تتدلى تحت العراقية أو الخطة أو القلنسوة ٠

والرجال في سيناء يحبون التحلى بالخواتم الضخمة المصنوعة من الفضة أو النحاس والمرصعة بالفيروز أو العقيق ٠٠ وهم يحرصون على فصوص العقيق حرصاً شديداً ايماناً منهم بأنها تمنع تأثير الرعاف ٠

أما ملابس النساء... فأمرها مختلف، الثوب واسع الاردان وهن يملن غالبا الى اللون الازرق الداكن ويتمنطقن بحزام عريض من الشعر أو الوبر يلف حول الحصر ثلاث لفات على الأقل... و « القنعة » وهى وشاح يشبه الطرحة المعروفة فى ريفنا وهى كبيرة سمراء من الشعر أو القطن وتغطى الرأس والظهر . و « البرقع » عند البدوية فى سيناء يتدون من ثلاث وطع... الاولى اسمها « وقاة » والوفاة قطعة قماش من الشعر مطرزة بخيوط مختلفة الالوان وهى تغطى الرأس والاذنين ونها شريطان يلتقيان فى عقدة تحت الذقن ، والثانية اسمها الجبهة وهى قطعة من نسيج رفيع ناعم تربط على الجبهة ويتدلى من جانبيها حلقتان معدنيتان تنزل من كل منهما سلاسل تنتهى بقطع من نقود قديمة ومن الودع تصل الى الكتفين عوضا عن القرط اذ أن نساء بدو سيناء لا يثقبن آذانهن للقرط... والثالثة هى رقعة البرقع ذاته التى تغطى الوجه وقد تكون سوداء أو حمراء أو أى لون مطرزة بخيوط حريرية ومخيط بها قطع من الفضة أو الذهب أو النحاس فى صفوف رتيبة وتغطى الوجه من العينين حتى الصدر وقد تصل الى الحزام... والبرقع بقطعة الثلاث ومن فوقه النقعة... يشبه شجرة علفت بها خرق ملونة للبركة

ونساء التيه والعريش يصفرون شعورهن حبائل تنسدل على الكتفين... أما نساء الطور فيصفرنها جديدة واحدة تبرز فوق الجبهة وتعرف بالقبلة وفى نهايتها تربط خرزة زرقاء كبيرة لرد العين الشريرة وترسل على الصدغين صغيرتان (مقاصيص) وفى جديدة الشعر المعروفة بالقبلة شعر لطيف :

حبة عشيرى سكر
ومنقعه بالذله
والجدله خوف الرايه
عنى النهه منهله
قبلة عشيرى سمرا
بين الحواجب ظله

وتتحلى نساء سيناء بالعقود الكثيرة حول

الاعناق وهى من الحرز أو الفضة أو العقيق... ويتختمن بخواتم ضخمة من الفضة بفصوص من العقيق والفيروز... ويلبسن أساور من فضة فى الرسغ... وأساور من زجاج عند الزند فى اليدين... وحجلات (خلاخيل) من الفضة فى القدمين .

زينة الوجه... ومن أجمل ما تتحلى به بدوية سيناء الأشفاف التى تتدلى من خزام الانف حيث تثقب طاقة الانف اليمنى ويتدلى منها الاشفاف من الذهب أو الفضة أما الوشم الاخضر على الشفة السفلى وعلى ظاهر اليدين فمن الاسباب التى تجعل الرجال يهيمون بالنساء... وقد سمعتهم يقولون

ولد يا راعى الشقرا
بتتلفت علامك
ان كان تريد الضيفة
ارع العرب قدماك
ويجيب الرجل...
والله ما أريد الضيفة
ودى خضار وشامك

اكلهم وطعامهم :

وبدو سيناء يعتمدون فى طعامهم على الحبوب الشعير والذرة والقمح والأرز... يطحن الشعير أو القمح على الرحى ويخبز أرغفة أو رقاقا وفطائر على الصاج أو الحصى المحمى ويأكل لوقتته... وأحيانا تطحن الحبوب فى مدق خشبى كالهاون اذا لم توجد الرحى ثم يعجن ويسوى قرصا كبيرا يطمر فى الرماد المحمى حتى ينضج ويخرج ويعرف بقرص الملة ويقسم كسرا صغيرة ويؤكل وعملية انضاجه تستغرق ساعة على الأقل... وهم يأتدمون باللبن أو قمر الدين... ويضعون الكشك على وجه الخبز تغطيته باللبن والأرز واللحم والسّمك من الأطعمة التى يعتمد عليها بدو سيناء... اللحم من الماعز أو الضأن أو الابل التى يرعونها أو الطير والارانب التى يصيّبونها من صيد البر... والسّمك من صيد البحر لسكان الشواطىء .

وراء الماء والعشب .. فهم دائما على أهبة
السفر .. هكذا جبلوا على حب الرحلة ..
وهكذا صنعتهم الطبيعة ..

لشوط البداوة كل يوم مغزى
وعز البداوة كل يوم رحيل
وحين ينوى البدو سفرا طويلا يعدون له الماء
فى القرب والدقيق والدخان والسمن والبن
وأقراص الملة ويحملونها جمالهم ويقودون
أغنامهم وماعزهم ويرتحلون فاذا أغدوا السير

ومن أشهر الوكلات أو الأكلات عندهم
الجريشة وتصنع من الشعير أو القمح المجروش
كالبرغل ثم يسلق وتملا به القصاع ويغلى
بالحليب والسمن .

وهناك العصيدة وتصنع من الدقيق المغلى
فى الماء وقد يضاف لها السكر والسمن أحيانا
أما التلبانة فدقيق يغلى فى اللبن دون الماء
ويضاف له أحيانا السمن والسكر .

والمطبوخة تريد أو فتة من كسرات قرص
الملة يلقى عليها السمن الحار ومنها صنوف
متعددة تعرف بالبازينة والمردودة وأم خالد
والفطيرة .

وفى البادية نوع من الشواء يعرف بالشوية
وطريقه انضاجه ينفردون هم بها .. فهم
يبنون زربا من الحجر على هيئة كوخ صغير له
باب ويملاونه بالخطب ويوقدونه حتى يصير
جمرا .. وتكون الذبيحة من الضأن أو الماعز
قد ذبحت وسلخت ونظفت ولغت أحشاؤها
وكرشها حولها من خارج .. ثم ترفع طبقة من
جمر الخطب وتقدس الذبيحة فى الجمر
وتغطى به .. ثم تخرج منه بعد نضجها ويعرف
التضج بظهور رائحة خاصة للشواء بعد وقت
معين .. ولحم الشوية طعام من الذئ وأشهى
لحوم الشواء على إطلاقها فى العالم كله .

رهم ياتدمون ان لم يوجد ادام لديهم بنوع
من الدقة يصنعونه من نباتات الزقوح والزعر
والشيع والجرجير والمليخان والريان والقريص
حيث تؤخذ أغصانها وتجفف ثم تسحق ومعها
بعض الملح .. ولا يضايق البدوى أن يأكل
الخبز بلا ادام .

الشراب :

أما الشراب .. فلا يتعدى الماء واللبن ..
فالماء من الأمطار والينابيع والآبار .. واللبن
من الابل والغنم والماعز .. والقهوة شرابهم
المفضل والهام .. ويشربون الشاي أيضا
ويدخنون الغليون ويزرعون الدخان ..

السفر

وبدو سيناء كأي عرب كثير التنقل والرحلة

واحسوا رهقا ونشدوا الراحة اناحوا جمالهم
وأوقدوا نيرانهم وأكلوا وشربوا القهوة ودخنوا
الغليون حتى اذا عزموا على متابعة السير مضوا
وحاديهم يردد :

يا أكحل العين بلادك نوبيناها
الزاد مطحون والقربة ملينساها

وفي الصحراء تلتقى القبيلة المسافرة
بأخرى فادمه ويسمع المقبله حذاء المسافرة
يرفع صوت حاديها متغنيا وناشرا الامن
والسلام في الطريق وباعتها السرور في ابله
الصابرة المفزة :

يا مرحبا يا بلنسا
حين ما روينا شملنا
يا واردين على المي
عنيق المهايا سنمي
ياحسن طي وشوقي
زين الخيال وقوف
عشيرك يا ريه
على الركائب عيا

وفي الليل .. وضوء القمر ينتشر كالفضة
على رمال الصحارى يحلو السرى .. وتتسامع
أصوات الحذاء ترتفع من قوافل الرحل ولكل
حذاء مذاق وحلاوة

راعى القعود الاشقر
طيرى وليف طيرك
قلبي صندوق الفضة
ما بينفتح لغيرك
الحمد لله يا ربى
عقب الضنا سراحه
اللون لون القطنه
والنهد زى التفاحة

الأفراح .. الزواج والختان :

وأفراح بدو سيناء ليالى من البهجة تغسل
شقاء الحياة .. وتمحو أحزانها ومتاعبها وهم
يمارسونها لأسباب كثيرة .. فى الزواج ..
فى الختان .. فى الانتصارات .. فى مواسم
الربيع .. فى رحلات السفر كما مر وأهمها
السفر للحج والعودة منه .. فى الموالد والمواسم
والاعیاد ..

الزواج :

ان بدو سيناء يحبون الزواج المبكر .. حين
يبلغ فتاهم سن الرشيد يختار زوجته من أقرب
البنات اليه .. وبنت العم هي الاولى دانما فان
لم توجد فالأقرب بعدها ولا يخطب من خارج
الاسرة أو القبيلة الا اذا اضطر لذلك ..

والمهر من جمل واحد الى خمسة لبنت العم
أما للاجنبية فيبدأ المهر من خمسة جمال وقد
يصل الى ٢٠ جملا .. « القصلة » .. وحين
يذهب الزوج ليخطب عروسه يقوم أبوها أو
وليها - اذا قبل الخطبة - فيمد يده بغصن أخضر
الى الزوج ويقول له : هذه « قصلة » عزيزة بنتي
بسنة الله ورسوله ائمها وخطيئتها فى رقبتك
من الجوع والعري ومن أى شئ وتشتاقه نفسها
وأنت تقدر عليه .. فيأخذ الزوج الغصن ويقول :
قبلتها زوجة لى بسنة الله ورسوله ..

البرزة :

وهي ليلة الزفاف، فيقيم أهل الزوج البرزة
أى خيمة العرس على أرض كبيرة ومعدة اعدادا
خاصا .. تزف فيها العروس الى زوجها بعد
اقامة الافراح والرقص والغناء سبع ليال وتنحر
الذبائح وتقام الولائم ..

ومن عادة البدو أن العروس لا تظل مع زوجها
بعد الزفاف الا ثلاث ليال تتركه بعدها وتخرج
الى البادية ويتبعها الى حيث تذهب ويظل مقيما
معها وأهله يرسلون اليهما طعامهما وشرابهما
وذلك هو شهر العسل أو أيام الاستمتاع
بالزواج .. ويعودان بعد ذلك الى خيمة خاصة
بهما - للاقامة الدائمة - هيئت وأثنت ففرشت
أرضها « بالغفور » وهو نوع من السجاد أو
الكليم يصنعونه من الشعر أو الصوف أو الوبر
.. وزودت « بفراش وغطاء ومنسف وباطية
وكرمية وهنابة » .. وكلها أدوات يقدم عليها
الطعام (المنسف) ويعجن فيها الدقيق
(الكرامية) وتسوى العصيدة .. وبقية
ما يحتاجه بيت جديد من رحي ومصحن ودوزق
وأوان خشبية ..

ويسارع الاهل والأقارب والجيران الى تقديم
الهدايا من الابل والاغنام والماعز أو ما يملكون



من مال وغيره للعروسين .. وهذه الهدايا
اسمها النفطة وتعتبر النفطة ديناً واجب
السداد في مثل هذه المناسبة من زفاف أو ختان
أو جرح أو مصاب وإذا لم يوفه الزوج فإنه
يطلب به كحق ودين .. وتقوم الزوجة
بنقل الصوف والشعر وحياله الخيام
والأخراج والفراش .. وجلب الماء .. وجمع
الخطب .. وطحن الحبوب وعجنها وخبزها ..
وصحن اللبن وعمل القهوة .. وحلب الأبل أو
الغنم أو الماعز ورعايتها ، وخض اللبن
واستخراج اللبن والزبد ..

أما الزوج فهو الذي يرعى الأبل .. ويجلب
الغلال والحبوب والغنم والقمح .. والغربال
.. والصاج والثياب والأموال وهو الذي يتاجر
ويبيع ويشترى .. والزوجة البدوية لا تنام
قبل رجوع زوجها إلى خيمته ولا تعطيه ظهرها
مادامت في حضرته فإذا انصرفت عنه رجعت
يظهرها .. ولا تعترض على رأيه .. ولا تقترض
من جاريتها ولا تشارك في فرح أو سامر أو وجبة
لم يشارك هو فيها .. ولا تناديه باسمه مجرداً
بل تكتنيه باسم أبيه أو باسم ابنه ..
وبدو سيناء كالعرب في كل مكان يفرحون

بمولد الصبي ويغتمون لميلاد البنت والمرأة تلد
وحدها أو بمساعدة قريبة لها أو جارة ولا
تستعين بالداية المولدة وقد تلد في الطريق
وتقوم وتحمل وليدها في « المزفر » وتعود
لبيتها .. و « المزفر » قطعة قماش من الشعر
لها حافتان مشدودتان إلى عصوين فكأنها
حقيبة وتعلقها برأسها وفيها الطفل وتسرح
بغمها وتقضى مشاغلها وواجباتها ..

والمرأة البدوية تفضل الزوج من بدوى ولا
ترضى بالزواج من حضري فان أرغمت على
ذلك فإنها قد تفر وتترك بيت الزوجية وتفضل
أن تقطع أرباً أرباً ولا تتزوج من حضري ..

وفي شريعة البدو أن البدوية التي تفر من
زوجها الحضري وتصر على رفضه عاماً كاملاً من
حق القاضي تطليقاً منه .. والمحاكم تقر أحكام
البدو وشرائعهم ..

الختان :

وختن الأولاد عند البدو من العادات الهامة
التي يحتفلون بها ويقيمون لها الأفراح
فيرقصون ويسمرون وينحرون الذبائح
ويتلقون الهدايا ويعقدون الخطبة للأولاد وقت
الختان !



ان الصبيان يختنون من سن السادسة حتى الثانية عشرة ٠٠ ويعلن في الحى عن موعد الختان وتقام اجتماعات لافراد القبيلة يتفقون فيها على توحيد اجراءات الختان لجميع صبيانهم الذين يراد ختنهم ٠٠ ثم تقام خيام تتوسطها خيمة عليها رايه بيضاء هى خيمة « الشلبية » و « الشلبية » هو اسم الرجل الذى يجرى عملية الختن وتبدأ ليالى السمر والرقص فيجتمع البدو فى حلقات السامر ٠٠ وحلقات الدحية ٠٠ والمشرقية ٠٠ وكلها رقصات سيأتى ذكرها تفصيلا ويستمر الغناء ويستمر الغناء والرقص بالسيوف سبع ليال يتم بعدها اجراء عمليات الختان ٠٠ حيث يقف الشلبية فى خيمة الختان ويدخل عليه الصبيان وتقف أم كل صبي يدخل بباب الخيمة وقد وضعت على ظهرها حجر رحى وأمسكت بيمينها سيفاً فاذا أتم الشلبية ختن ابنها وسمعت صراخه ضربت الخيمة بظهر السيف دفعا للعين الشريرة ٠٠ ويقول لها الصبي « لعينك يا أماء ارمى الحجر ولك ناقتى » ويعلو صوتها مزغردا ٠٠ ثم يقول الصبي لعمه « لعينك يا عماء » فيقول عمه « مرحبا بك بنتى لك جاءتك عطاء ٠٠ » فان لم يكن للعم بنت فيكون رده « مرحبا بك ٠٠ لك ناقتى » أو رأسا من الغنم أو من الماعز حسب ما يملكه كهدية أو نقوط. أما البنات فليس لختانهن مثل ذلك بل يكتفى بأن تقوم امرأة عربية بالعملية دون اعلان أو ضجيج ٠٠

الشعر ٠٠ والموسيقى ٠١ والرقصات ٠٠

ومن أبرز وأروع فنون البدو سناء الشعر السهل ٠٠ والغناء ٠٠ والموسيقى ٠٠ والرقصات الجماعية المختلفة الأسماء والتي تملأ حياتهم مرحا واشراقا وحيوية ٠٠ أما الشعر عندهم فسهل مرسل لا صنعة فيه ٠٠ كلام بدوى يأتى مع لحظات السرور أو الانفعال ٠٠ وكل شعر عند البدو فهو غناء يرتجلونه عفو الساعة وهم يرقصون أو وهم يسمرون ويتفاخرون ٠٠ وشعرهم له أربعة ألوان ٠٠ أولها شعر « القصيد » ويغنى هذا

الشعر مع العزف على « الرباب » وفيه الكثير من حكمتهم وأمثالهم :
صلوا على النبى يا غانمين
صلوا على النبى واقرأوا الجواب
طوح حملته فى طول رايه
وصار الناس عنده كالذباب
فيه بالات مطويه بحديد
فيهن جوخ وفيه عال الشباب
فيهن تيل وفيهن دبلان
وفيهن نبت من على الشباب
ومن قصيدهم :

رن حجل البدويه
رن وأعجبني دويه
يا جميل الصالحيه
وين بت البارحيه
بت فى حنه ورنه
وعطور الفايحيه

أما شعر « المواليا » فيغنى على ظهور الابل وقت سيرها ٠٠ ومنه قولهم :

يا كم بنيه نوبة
قيلت وياها
والجدله عشب ثريا
قبل العرب ترعاها

وآخر :

يا ولد يا راعى الشقرا
ومن ايدها حفيانه
يمسك على عربنسا
يا مداوى الوجعانه

والثالث شعر « الحداء » ٠٠ وشعر الحداء ينشده البدوى للابل وهى تشرب فتستعذب الماء وترتوى ثم هى تغذ به السير فى المسافات الطويلة فتطرب له ولا تحس التعب ما دامت تسمع حداءه الرخيم وموسيقاه العذبة من « الشبابة » أو من « المقرون » (مزمار) ٠٠ أما الرابع فهو شعر الرقص ٠٠ والواقع أنها جميعا لا تحتاج لهذا التقسيم فكلها نابعة من نفسه وكلها تنشد وتغنى مع الرقص ومع سير الابل ومع مغازلاته ومداعباته ومع مناسبات فرحه وانفعالاته وكلها بلغت البدوية البسيطة .

وآلات الموسيقى ثلاث هي «الربابة والشبابة والمقرون» ..

لكن الرقص .. هو الذى يستحق الوقوف والتفصيل .. هناك رقصات السامر .. والدحية .. والمشرقية ..

رقصة السامر :

من أجمل وأروع الرقصات العربية التى يحيى بها بدو سيناء أفراحهم «رقصة السامر» .. وهى رقصة باهرة لها نوعين .. أولهما «رقصة الخوجار» وتبدع فيها المرأة البدوية حيث تقف النساء بين صفين من الرجال ومنهن «بداعتان» (شاعرتان) تتجه كل واحدة منهما صوب صف من الرجال وتغنى لهم وهم يرقصون بينما النساء يتمايلن ولا يشاركن فى الرقص بل يرددن نشيد البداعة وغناءها .. والنوع الثانى من السامر .. رقصة اسمها «الرزعة» وفيها يقف الرجال على هيئة «هلال» وهم منتشباكون يرقصون على أنغام البداع الذى ينشد شعره وأمامه بدوية ترقص بالسيف .. وعادة يكون فى الهلال صفين من الرجال وبداعتين وراقصتين بالسيف ..

يا طالعين البرارى فى سموم ورياح
لا القلب ساكن هنا ولا شوقكم مرتاح
على الله يا حلو لو انك من بنى عمى
لا ذبح جمل صاحبى من لائنين من زملى
يا ريتنى ما وردت الماء ولا جيتته
صدرت عطشان حتى القلب خليتته

رقصة الدحية :

وقبل أن أتحدث عن رقصة الدحية أقول أن هناك رقصة المشرقية وهى نوع من السامر ويعتبرونها من تفرعات رقصة الزرعة .. أما رقصة الدحية وهى أعظم تسلية عندهم .. إنهم يجتمعون ويتصايحون «الدحية» .. الدحية .. فإذا اكتملت جموعهم وقفوا على هيئة صفوف فترى المغنين يتوسطهم البداع شاعرهم .. وقد يكون فى الرقصة أكثر من بداع يرتجلون الشعر وترقص أمامهم «الحاشية» وهى عادة تحمل السيف وترقص به على أنغام

البداع والمرددين والتصفيق الموزون من بقية الجماعة ..

يقول البداع :

أنا مجيرك يا الغالى
مد ايدك سلم على
أنا مجيرك يا الغالى
نلعب باركان الدحية
وان كنت مطيع من زمان
رد الركبة مشيه
أنا قصدتك بالحاشي
ودى اشوف الهديه
وتعطيه الحاشية سيفها فيقول :
الحاشي اعطاني السيف
والسيف يقطع يديه
انا ودى شفاف الفضة
... الخ ... الخ

أمراض البدو وعلاجهم :

ان جفاف الجو وصفوه فى كل شبه الجزيرة
ساعدا على قلة الأمراض وعدم تفشيها ..
وأهل سيناء أنفسهم عندهم حصانة ضد
الامراض بسبب صيانتهم لاعراضهم بالزواج
المبكر والعفة الجنسية وعدم معرفتهم أنواع
المشروبات الضارة .. فهم كما قلت أنفا
لا يشربون غير القهوة وربما الشاي ويدخنون
الغليون الذى يصل طوله ٣٠ سم .. ولو اتاحت
لهم مراعاة النظافة لما رأوا الأمراض ولعاشوا
أكثر ..

ولأهل سيناء خبرة بالطب والطبابة
ويستخدمون كثيرا من الاعشاب والنباتات
البرية فى العلاج لكنهم يؤمنون بالكي بالنار
علاجاً ناجحاً لجميع الأمراض ويقولون :
« لما غضب لقمان الحكيم .. من الدوا رماه
فى النار » ..

ان أوجاع الرأس وصداعها .. وآلام المعدة
وقرحاتها .. والظهر وسائر الجسد تعالج
بالكي بالنار .. وللكى بالنار أصول ومعالجين
متخصصين ..

والجراحات يخيطونها ويغسلونها ..
وأىضا يغلزون البصل ويصفونه ويغسلون به

الجراح ويسقون منه العليل لمنع تعفن الجرح
وإزالة الرائحة التي تتسبب عنه .. كما
يغنون المر في السمن ويجعلونه دهانا للقروح
وبعض الجروح أربعين يوما فتبرأ .. !

وللوقاية من انتشار العدوى اذا دهمهم
مرض معد يحرقون شعر الضبع وجلد القنفذ
ويبخرون بها خيامهم وأجواءهم .. تحوطا
ومنعا للعدوى ..

والنساء يسحقن صغار العقارب ويضعن
مسحوقها على ائدائهن ليرضعها الأطفال مع
اللبن لتكون مصلا واقيا لهم من سم العقرب
اذا كبروا ولسعته العقارب ..

والمرأة البدوية هي التي تمرض زوجها أو
أخاها أو أباه وتتولى رعايته ..
والبدوى حين يزور صاحبه المريض يقول
له : عساك طيب .. يزول الشر .. ويرد
المريض عليه : يزول ان شاء الله ..

تقاليد وعادات الموت والحداد :

والميت يغسل ويكفن ويصلى عليه ويدفن
في حفرة على جنبه الأيمن ووجهه صوب
الكعبة ..

واذا مات بعيدا عن الماء حملوه على جمل في
غرارة يجعلونها على جنب وفي الجنب الآخر
توضع حجارة توازنه .. ثم يذهبون به الى
الماء فيغسلونه ويتممون بقية التقاليد ..

وبدو سينا يجعلون فوق قبر الميت بعد
دفنه بدلة من ثيابه تبقى حتى تبلى أو يأخذها
عابر محتاج .. وفي بلاد الطور يعلقون البدلة
في شجرة أو يضعونها على صخرة ويقولون
يا رحيم ارحم القبر المقيم .. ثم ينتقلون الى
مكان رأسه ويقولون .. شجرة الدر عمتك
وأُمك النخلة وفي رعاية العمة والأم يتركونه
ويعودون ..

والحداد على الميت لانصيب له عند الرجال ..
وتحد النساء من أربعين يوما الى سنة كاملة
لا يلبسن الجديد ولا الحلى ولا البراقع وينقطعن
عن غشسيان حلبات الرقص ومباهج الزواج
والختان ولا تقيم المآدب والولائم ..

وفي شهر رمضان يذهب أهل الميت الى
القبر ويذبحون جملا أو عنزة صدقة على روحه
ويضعون لحمها عند القبر ويقولون :
هذا عشاك .. ادع فلانا وفلانا يأكل معك
وفي نهاية السنة الهجرية يقدمون ذبيحة
مثلها .. وهم يرددون حزنا على موتاهم :
يا أهل المحنات يا أهل الناقة الزرقا
ما يجرح القلب غير الموت والفرقة ..

المعتقدات :

وتبقى بعد ذلك من عاداتهم وتقاليدهم
وفنونهم .. المعتقدات .. ليست خرافاتهم الا
تكرار الخرافات البدو بل والحضر في كل مكان
.. وأولها الحسد والعين الشريرة وتعليق
خرزة زرقاء للوقاية منهما في عنق الطفل
والجمل والحيل وقد تظل الخرزة معلقة في عنق
الطفل حتى يصير رجلا ولا يتخلص منها ..

ثم التشاؤم .. انهم يتشاءمون من رغاء
الابل وعواء الكلب من بطنه .. وصياح
الأجروود والسفر أو الحرب في يوم الاربعاء
الأخير من الشهر والخميس الخامس من الشهر ..

وحين يرون هلال الشهر العربي ينظرون
اليه بفرح ويقولون « ياللى سلمتنا فى اللى زل
سلمنا فى اللى هل .. يا الله حلوبه .. يا الله
جلوبه .. يا الله دعوات أولاد الحلال .. »
ويهنئون بعضهم بعضا بظهوره بقولهم « هل
الهلال مبارك شهركم .. » ويكون الرد « لنا
ولكم » ..

ويرقون الحية والضبع والذئب والنمر لثلا
يؤذى حيواناتهم .. والرقية تقول :

« معزانا كورة كورة عليهم قطيفة النبي
منشورة .. اذا جا من الوادى هادى واذا جا
من العدو لجامه هدمه .. واذا جا من البطن
لجامه شريط .. فى آذانه فأس فى خشيمه
فأس .. فى يده فأس .. فى رجله فأس ..
ترميه فى البحر الدواس .. بيننا وبينه الحلة
وسبع جمال محملة غله .. »

محمد طلبه رزق



جولت الفنون الشعبية بين المجلات



يقدمها : أحمد آدم محمد

ازداد اهتمام الصحف والمجلات العربية بالفنون الشعبية فأصبحت تطالعنا كل يوم بقال أو اقتراح أو تعليق يتناول جانباً من الفنون الشعبية أو فرعاً من فروعها وظهرت أكثر من مجلة متخصصة في هذا المجال في بعض عواصم العالم العربي تناولت بالبحث والتعليق الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية والحكاية الشعبية وغيرها من فروع الفنون الشعبية وهذا ان دل على شيء فإنه يدل على المكانة العظيمة التي احتلتها الفنون الشعبية في حياتنا فأصبحنا نرى الآن اهتماماً بجمعها وتسجيلها وتطويرها .

ولذلك ترى مجلة الفنون الشعبية أن تستمر فيما درجت عليه بأن تعرض لجولة سريعة بين مجلات الفنون الشعبية في العالم العربي وفي الغرب تقدم فيها نماذج مما نشر في هذه المجلات عن الفنون الشعبية .

د . عبد الحميد يونس

آلة « الرامسأجر » (الطنبور) . وعندما يشرق الفجر ، يغنى كل منهم على انفراد ، إحدى أغاني « البهاجان » ، وتتلو النساء صلاة الصبح وهن يطحن الغلال . وليس من شك في أن سماع هذه الأغاني متعة نادرة ، إذ يختلط صوت دوران الرحي بالأنغام العذبة والأصوات الرخيمة في انسجام رائع .

وفي سوراشترا تراث عظيم من الأغاني الشعبية مثل « البهاجان » و « البهاكتيجيتا » و « الجاربا » و « الراسا » والأغاني التي تقدم في الاحتفالات ، وأغاني المهد و « الدوها » و « الكوالى » .

وتمتاز هذه الأغاني بأنها قصيرة وبسيطة ، ولكنها رائعة . وسواء تناولت الأغنية فلسفة الحياة ، أو وصفاً لحادث

عن مقالة بقلم :
سرى . هـ . د . مهتا
بمجلة روبا ليخا -
نيودولهي

الأغنية الشعبية
في قرية
سوراشترا
الهندية

في قرية سوراشترا الهندية يردد الأهالي كثيراً من الأغاني الشعبية الجميلة ، ولو مرت بها عند الفجر ، أو في أثناء الليل ، فسوف تسمع فتيات القرية الجميلات وشبانها يرددون أغانيهم الشعبية بأصوات عذبة .

وعندما يقبل الليل تجتمع فتيات القرية الجميلات في ميدانها الفسيح ليلعبن « الجاربا » . ويجتمع الرجال في معبد القرية المعروف باسم « كورا » ، ويغنون « البهاجان » ، بمصاحبة

يومي ، أو بطولة معينة ، فانها ترسم لنا صورة كاملة دقيقة التفاصيل .

وتحتل أغاني « البهاجانا » المقام الأول بين الأغاني الشعبية في قرية سوراشترا . وهي تعكس فلسفة الحياة ، كما يراها رجل الشاراع ، وتوضح نظراته لمختلف الأمور ، باختصار وبكلمات بسيطة . فمثلا نجد أن الموشحة المشهورة «أورذوا مولام آذاه شاكام» ؛ تلخص فلسفة الحياة في جملة واحدة معناها « هذا الجسد الذي تسكن فيه الروح ليس الا شجرة بلا جذور » .

وتقول أغنية أخرى من أغاني «البهاجان» :
أيها الرجل ... هلا حاولت أن تعرف الخالق ، الذي أبدع هذا الجسد (الشاركا) .
وبعض أغاني « البهاجانا » تتضمن بعض المواعظ ، وترسم للناس طريق الرشاد .
وهناك أغنية شعبية من تأليف « ماماد » تقول :
أيها الرجل ... هلا قضيت على هذا الشيء الدنس ، الذي يسمى الرغبة . انها أساس كل الشرور » .

أغاني « الراسا »

بعد أن ينتهي العمل ، تجتمع سيدات الأسرة من البنات وزوجات الأبناء ، ليلعبن « الجاربا » . ويخترن ميدانا فسيحا ، ويكون عادة فناء أو ملتقى عدة طرق . ويقفن في دائرة ، وينحن قليلا ثم يصفقن بأيديهن في ضربات ايقاعية ، ثم يصفقن بأيديهن في

ضربات ايقاعية ، ثم يرددن بعض الأغاني ، التي يعبرن فيها عن حمدهن الله على ما أنعم به عليهن ، والتي يصفن بها أفراد الأسرة ، فوالد الزوج يوصف بأنه جبل عظيم ، وأمه توصف بأنها نهر متدفق . وتستمر الأغنية في وصف كل فرد من أفراد العائلة بشيء عظيم ، الى أن يصل الدور الى زوج الابنة « المسكين » فيشبهه بقرد شقي !

وأغاني « الراسا » تعبر عن حب الزوجة لزوجها ، فمثلا تقول احدى هذه الأغاني :

« أيها الزوج العزيز ... هاهو البرق يلمع في السماء منذرا بسقوط المطر فكيف أستطيع أن أسمح لك بالذهاب لعملك ؟ واذا كنت تحب عملك فنحن نحبك أكثر مما نتصور » .

وهناك أغنية شعبية أخرى تصور ماتحس به الزوجة عندما يكون زوجها بعيدا عنها ... انها تصف شعور زوجة ، أحضر لها أخوها يوما ، بعض أوراق « المندي » لتصبغ به يديها وقدميها ، فتقول له الزوجة :

« لا يا أخي العزيز ... لن اخضب يدي وقدمي الآن ! ولم أفعل ؟ ان زوجي لن يراها ويعجب بها فهو بعيد في أرض بعيدة » .

أغاني المهد

هذه الأغاني تعبر عن حب الأم لوليدها . وتقول احدى هذه الأغاني :



الموسيقى والغناء والرقص
بقلم
سريماي ليلا تانكا
ترجمة
احمد آدم محمد



الصين من البلاد الغنية بتراتها الشعبية الأصيلة ، والموسيقى الشعبية الصينية من أقدم الفنون الشعبية التي عرفت فيها الصين ، فقد عثر أخيرا قرب أنيانج بمقاطعة هونان الحالية ، على بعض الآلات الموسيقية المصنوعة من العظام ، تبين من النقوش التي حفرت عليها ، أنها ترجع الى عهد أسرة شانج (من القرن الحادى عشر قبل الميلاد) .

وفى الصين كثير من الأغاني الشعبية الأصيلة ، التي توارثها الأبناء من الأجداد ، نجد بعضها فى « كتاب الأغاني » الذى يتضمن مجموعة من القصائد والأناشيد الدينية ، من وضع كونفوشيوس ، الفيلسوف الصينى العظيم ، الذى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد . ومنها تلك الأناشيد البوذية ، التي يرجع عهدها الى أيام حكم أسرة تانج (٦١٨ - ٩٠٧) ، والتي تنطوى على بعض المواعظ ،



« يا بنى العزيز ... انك لم تأت على غير انتظار ... لقد كنت أبتهل الى الله أن يرزقنى بك ... والآن وقد أجيبته دعوتى ، أسأله تعالى أن يبقيك معى الى الأبد ، فأنت لى كل شيء » .

أغاني المناسبات

هناك أغاني شعبية تلقى فى المناسبات الخاصة ، مثل احتفالات الزواج ... الخ . وتتناول هذه الأغاني موضوعات شتى ، فبعضها يصف زواج « سىتا » من « راما » والبعض الآخر يثنى على مهارة ربة البيت . وتحمل أغاني « الفاتانا » المرحة مركزا فريدا فى احتفالات الزواج بقرية سوراشرترا .

أغاني « الدوها »

وأغاني « الدوها » من الأغاني الشعبية التي تتميز بها قرية « سوراشرترا » وألحانها رائعة . وهي تروى عادة الأعمال المجيدة التي قام بها فرد معين ، أو تصف حادثا تاريخيا ، أو تتناول بعض حقائق الحياة . ومن أروع أغاني « الدوها » الأغنية التي تصور حب « شنى » و « فيزاناندا » .

أغاني « الكوالى »

وأغاني « الكوالى » من الأغاني الشعبية الجميلة ، ومنها أغنية تقول : « ما فائدة الذهاب الى كاشى بعد ارتكاب أعمال أثيمة ؟ وما فائدة الهرب بعد أن تلوث الاسم ؟ »

ومنها أغاني ثنائية رائعة ، ومن أبدعها أغنية تتضمن حوارا بين اللص الشهير « جيزال » وبين « ساتى تورال » ... يختطف اللص الفتاة « ساتى » فى قارب وبينهما هما فى عرض البحر تدهمهما العاصفة ويتعرضان للغرق . فيجثو اللص أمام الفتاة « ساتى تورال » .. ويتوسل اليها أن تنقذه ، فتنصحه « ساتى » بأن ينسدم على أفعاله الماضية ، وأن يتوب ، وتعهده بأنه إن فعل هذا ينجو من الغرق .



وتروى جانباً من سيرة بوذا • وهذه الأناشيد كانت ترتل بمصاحبة ايقاع بعض الآلات الموسيقية ، وقد تغلغلت في نفوس الجماهير وأصبحت من التقاليد الراسخة • ولا تزال الطقوس الدينية تتم بمصاحبة الموسيقى مع المحافظة على الطابع التقليدي •

ويعزف الصينيون على عدد كبير من الآلات الموسيقية الشعبية ، بلغت حسب بعض الإحصاءات الرسمية الأخيرة نحو ١٣٠ آلة • ومن أعلام الموسيقيين التقليديين في الصين ، بوياء ، ووانج وى ، ولى بو ، ويويه فى • وقد عاش « بوياء » فى عصر أسرة « تشو » ، قبل الميلاد بألف عام ، وتنسب إليه ألحان أغنية شعبية ، تتغنى بالجبال العالية والأنهار المتدفقة •

لا تختلف من حيث المضمون ، عن غيرها من الأغاني الشعبية فى كافة أنحاء العالم • ونقدم فيما يلى أغنية شعبية صينية ، تتحدث عن أول لقاء بين المحب وحبيبته وهى أغنية شعبية من أغاني « الهازاك » • تقول هذه الأغنية :

لقد رأيت آلاف العذارى الجميلات
فلم أجد بينهن من تضاهيك فى حسنك •
أنت الشمس المشرقة التى تبدد سحب
الصباح •

أنت أجمل من كل الأزهار النضرة •
ما أحلى الكلمات وهى تنساب من بين
شفتيك رقيقة عذبة •

أنت كالبلبل الصداح الذى يشدو
بصوته العذب فوق أشجار الحديقة الغناء •
والأغنية الشعبية التالية من مقاطعة
« تسنجشاي » وهى تعبر عما يكابده الحبيب
من بعد حبيبته وهى أغنية رقيقة الكلمات
تقول :

هناك فى مكان بعيد
تعيش فتاة جميلة •

أما « وانج وى » فقد عاش فى القرن الثامن فى عهد أسرة « تانج » وألحانه صادقة فى التعبير عن تلك الأوقات المضطربة التى عانى منها الناس فى ذلك العهد وتنقل السامع الى جو المعركة فيخيل إليه أنه يسمع قعقة السلاح والتحام الجيوش •

وأما « لى بو » فقد عاش فى القرن التاسع ، ويعتبر فى نظر البعض من أعظم الموسيقيين الذين أثروا العالم بالآلحان الشعبية ، وهى ألحان عذبة ، تنم عن شاعرية مرهفة ، واحساس رقيق ، وترسم لنا صورة صادقة لجمال الطبيعة ، وتثير فى نفوس السامعين لواعج الحنين الى الوطن •

وأما « يويه فى » فقد كان بطلاً وطنياً عاش فى عهد أسرة سنج (٩٦٠ - ١٢٧٦) ومن ألحانه لحن يعبر عن عذاب روح جندي تردد فى أن يخوض المعركة •

والى جانب هذه الموسيقى الشعبية القديمة ، نجد كثيراً من الأغاني الشعبية ، التى تتغنى بالربيع والخريف ، والعمل والراحة ، وتصف الأنهار المتدفقة والحقول الفسيحة التى تكسوها النباتات وتعبث بها الريح ، وتعبر عن حنين الروح الى رفيق يؤنس وحدتها • وهى

وكل من يمر بخيمتها

يلقى عليها نظرة

تفيض هياما وشوقا •

لسوف أتخلي

عن كل ما أملك •

وأسير كالحمل الوديع

الى حيث تعيش الفتاة •

لأنعم فى كل يوم

برؤية خديها المتوردين •

وأعجب بالخيوط الذهبية

التي تزين ثوبها الجميل !

والاغنية التالية من « سنكيانج » وفيها يعبر

الحبيب عن شوقه وهيامه لحبيته :

الماء يتدفق فى تارين

وأرى أوزة برية

تحوم فى السماء

لقد غابت الشمس

وها أنا وحيد

لا أرى لك أثرا

سوف انتظرك طوال الليل

حتى ينبلع الفجر

ها هى الأغنام ترقد

فوق الحشائش الخضراء

ومن فوق الجبل الملح

نور مصباح فى صومعة

سأنتظرك يا عذرائى الحبيبة

طوال الليل حتى يشرق الفجر •

واللحن التالى من مقاطعة « يونان » وفى هذه

الغنية تتوق الحبيبة الى لقاء حبيبها فتقول :

عندما يشرق القمر أفكر فى حبيبى

الذى يعيش فى قلب الجبل

يا حبيبى أنت كالبدر يتوسط السماء

ياحبيبى ان الماء يجرى صافيا

فى الجدول تحت التل

عندما أرى القمر يشرق فوق الجبل

أفكر فيك أيها الحبيب

ها هو النسيم يهب على التل

فلعلك تسمع يا حبيبى ندائى

والى جانب أغانى الغزل نجد كثيرا من

الأغاني الشعبية الأخرى ، التي تتناول

موضوعات مختلفة ••• أغان تصور حياة

الفلاحين وهم يستريحون فى حقولهم بعد

انتهاء الحصاد ••• وأغان تصور فرحة سكان

القرى وهم يسمعون أنباء النصر وأخرى تصور

حياة الفلاحين وتشيد بجهودهم وهم يعملون

تحت قبة السماء الصافية الزرقاء •

تقاليد الرقص فى الصين

للرقص تقاليد الراسخة فى الصين • وقد

ظل الرقص خلال الأجيال المتعاقبة وثيق الصلة

بالمسرح • فالممثل فى الصين يجب أن يجمع الى

جانب موهبة التمثيل القدرة على الرقص والغناء

معا •

ومن الرقصات الشعبية رقصة ، نستطيع

أن نلمس فيها بوضوح ، أثر عبادة بوذا وهى

رقصة تحكى قصة « ديفا كانيا » •

كانت « ديفا كانيا » ربة الزهور ، وعلم

« تاناها » ، وهو يفسر مبادئ البوذية لمريديه ،

أن فيمالا كيرتى « ترقد على فراش المرض فى

مدينة « فايسالى » ، فطلب من « ديفا كانيا »

أن تنثر الأزهار على المريضة ، فطارت الربة ،

وحملت هى وأتباعها الزهور الى « فايسالى » ،

حيث نثرت الزهور على رأس « فيمالا كيرتى »

وفى هذه الرقصة يقوم الراقصون بحركات

سريعة بديعة ، ويلوح كل منهم بوشاح طويل

من قماش خفيف ، فتكون أشكال جميلة

متحركة ، تتغير من لحظة لأخرى •

وبعض الرقصات يغلب على حركاتها الطابع

الحربى • ويندرج تحت هذه الطائفة رقصة

السيف ورقصة الطبل ، وهما من أصل

أويغورى •

وقد كان السيف ذو الحدين سلاحا مرهوب

الجانب فى الصين القديمة ، وكان رمزا للقوة

والنبيل •

أما رقصة الطبل فهى رقصة جماعية يؤديها

الشبان والفتيات وهى قاسم مشترك فى كل

الاحتفالات ، التي تقام ابتهاجا بالانتصارات ،

وفى المهرجانات المعروفة عند الأويغوريين •

وبعض الرقصات الشعبية تصور الحياة فى

البيت وفي العمل • ومن الرقصات الشعبية الجميلة رقصة تصور فتاة صغيرة ، تلح على جدها أن يحملها على ظهره الى سفح تل ، حتي نقطف بعض ثمار الخوخ الناضجة • وفي هذه لرقصة يمثل الجد دمية يحملها الراقص ، الذي يقلد حركات الرجل العجوز ، وهو يسير في خطى وثيدة ، ونرى ساقيه الضعيفتين ترتعشان ، تحت وطأة حمليه • والحق أن الراقص يقلد حركات الرجل العجوز تقليدا ، يعجز الخيال عن تصويره •

وفي رقصة أخرى نرى مجموعة من الفتيات ينطلقن عند حلول الربيع ، في طريق جبلي ، ويخترقن الغابات ، ويعبرن الأنهار ، ثم يتسلقن تلا تكسوه الشجيرات الخضراء ، وهناك يقطفن أوراق الشاي • وفي طريق عودتهن نراهن يحاولن في مرح أن يمسكن بالفراشات الجميلة •

وكثير من هذه الرقصات تكشف عن حب عميق للأرض • ومن أجمل هذه الرقصات الشعبية رقصة زهرة اللوتس ، وهي من جنوب إقليم « شنسي » • وهذه الرقصة تعبر في حركات رشيقة عن جمال هذا الاقليم ، وما ينعم به أهله من رخاء • وتصحب هذه الرقصة أغنية شعبية تقول :

الماء يجري وسط الخضرة
والسما صافية زرقاء
وزهورات اللوتس النضرة
تتطلع فوقها الى الشمس
والرياح تحمل اليناء من بعيد
حطرها الشدى

ان وطننا المجيد اليوم
كزهرة اللوتس جميل ومشرق •

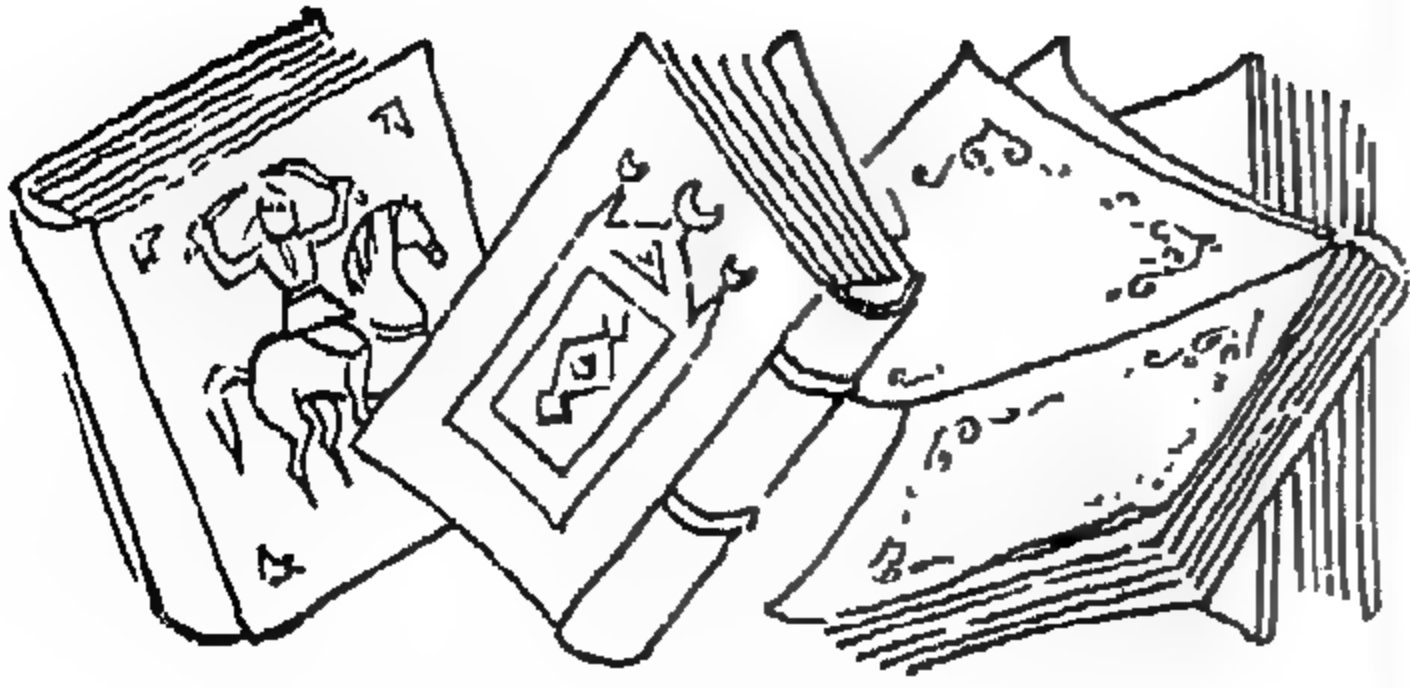
والرقص والموسيقى في الصين لا يقلان أهمية عن التمثيل ، بل ان الدراما الصينية نشأت أصلا مع الرقصات الدينية في عهد أسرة « تشو » قبل الميلاد • ويرجع الفضل في تطوير الدراما الصينية الى الامبراطور منج هوانج ، الذي أمر بتنظيم فرقة من الممثلين والممثلات ،

اطلق عليها اسم فرقة « بسستان الكمثرى الشعبية » وكان لزيارة كونج تاوفو « حفيد كونفو شيوس لأراضى منغوليا ، ولامتداد سلطان « قوبلاي خان » الفضل في ارساء قواعد الدراما كشكل أدبي في الصين • وقد كتبت في عهد المغول أكثر من خمسمائة مسرحية في خلال فترة لاتزيد عن خمسين عاما ، واختير منها مائة مسرحية كنماذج تقليدية من الأدب المسرحي ، ومن أحسنها « قصة الحجر الغربية » التي ألفها « وانج شى فو » وكتبها بلغة وصفت بأنها جميلة كالثلج المتساقط ، رقيقة كأشعة القمر ، وهي تصور قصة حب أديب شاب لفتاة جميلة • ومن المسرحيات التقليدية الأثيرة لدى شعب الصين ، مسرحية تقوم أساسا على أحداث القصة القديمة « رحلة نحو الغرب » ، وهي تتضمن معظم الحكايات الشعبية ، التي دارت حول زيارة « هو سوان شانج » للهند في عهد أسرتي تانج ومنج •

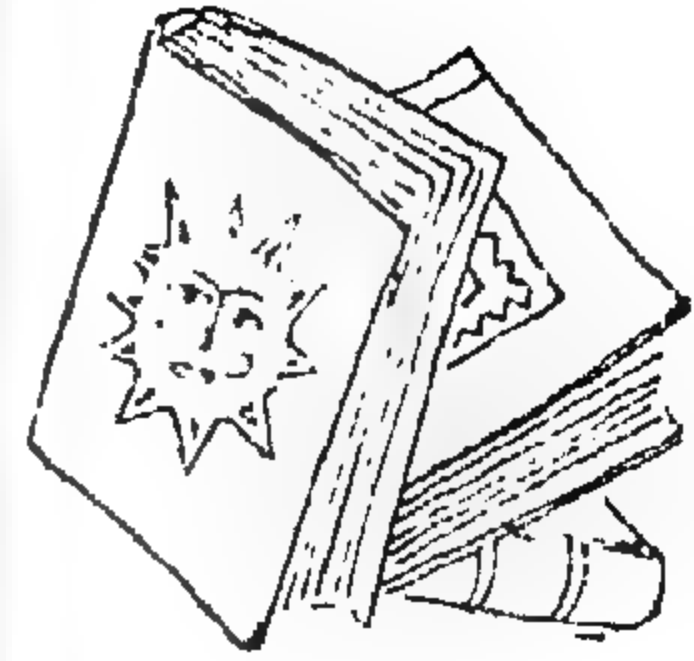
وبطل الرواية هو « سون ووكونج » ، ملك القروء ، ويعتبر بطلا شعبيا • وبعض الحكايات الشعبية الأخرى تصور الملك المحارب « هسيانج يو » ، ومأساته عند ما هجره جنوده في ميدان المعركة ، وأحاط به أعداؤه •

والى جانب الأوبرا العادية — مثل أوبرا ديوس شعر جادى — تعرض أوبرا بكين رقصات شعبية ، تعتمد على الحركات البهلوانية والأغاني التي تؤدي بمصاحبة آلات الأوركسترا كما تعرض أوبرا « شاوسين » روايات غنائية ومنها رواية تحكى قصة حبيبين يتحولان بعد وفاتهما الى فراشتين •

وبعض الأوبرات تعتمد في موضوعها على الأساطير الشائعة ، مثل أسطورة عذراء الأمازون التي تقهر أحد الفرسان في مبارزة ، ولا تكتفى بهذا بل تضيف الى انتصارها عليه غزوها لقلبه • وثمة أوبرا أخرى يدور موضوعها حول قصة رجل مفتر أثير ، لا يلبث أن يتوب عن غيه ، ويتحول الى مواطن صالح ، يكرس حياته لخدمة المجتمع •



مكتبة الفنون الشعبية



يقدمها : أحمد مرسى

ان من أهم التبعات التي ينهض بها الكتاب العربى في هذه المرحلة هي التعريف بالتراث الشعبى بصفة عامة والآداب والفنون الشعبية بصفة خاصة . ولقد بدأ الكتاب العربى يدرك ابعاد هذه المسئولية ويعمل على الوفاء بها وهو يتناول مناهج الدراسة الفولكلورية على أساس علمى كما يتناول الفروع والاشكال والانواع فى ربوع الوطن العربى الكبير .

ولقد رأت مجلة الفنون الشعبية أن تعرض بالنقد والتحليل لنماذج من الكتب التى تعالج الفن الشعبى والآداب الشعبى . وانها لتلاحظ مع الاغتباط أن النصوص والوثائق قد أصبح لها مكان الصدارة فهى ليست مادة العالم فحسب ولكنها مصدر أصيل من مصادر الالهام فى مجالات الفنون على اختلاف رسائلها .

د . عبد الحميد يونس

جاهليتهم، أو بعد الاسلام قد عرفوا القصص، وعرفوا القصص ورواة الأخبار الذين كانوا يروون لهم أخبار السابقين ، ويحكون لهم عن باد من الأمم والملوك . ويرى « ان الضمير الأدبى قد حمل لنا فيما حفظه من عبث التاريخ نصوصا عديدة من السير والحكايات منها ما يعود الى العصر الجاهلى، بل الى ما يبعد فى الزمن عن حدود العصر الجاهلى الذى نعرفه ، وفيها ما يعيش فى العصر الاسلامى فى مختلف البقاع الاسلامية، وما يمكن أن تعود كتابته الى عصور قريبة كفصور الممالك .

وقد سبق للأستاذ فاروق خورشيد أن عالج هذا الموضوع فى أحد كتبه « فى الرواية العربية » فأطلق على العصر الذى ترجع اليه أمثال هذه النصوص اسم « عصر التجميع » فى تاريخ الرواية العربية ، وفيه جمعت أساطير العرب فى جاهليتهم ، وأساطير أخرى يظهر فيها تأثير الاسلام . فكتاب « الثيجان » لوهب بن منبجة ، وكتاب « أخبار ملوك اليمن » لعبيد بن شربة ، يمثل كل

أخبرنا على السير الشعبية

تأليف فاروق خورشيد

يعرف المهتمون بالمأثورات الشعبية العربية للأستاذ فاروق خورشيد اهتمامه بموضوع السير الشعبية ، ويعرفون له جهوده فى هذا المجال ، فهو يريد أن يثبت أن فنون الرواية والقصة ، ليست بالفنون المستحدثة التى نقلت إلينا من الغرب عن طريق النقل ، والترجمة ، والاتصال بآداب الأمم الأخرى . ولكن أدبنا وتراثنا فيهما من الشواهد والأدلة ما يشهد عن أن هذا الجانب من الفن لم يكن مهملا ، فى أى وقت ، وأن هذا الأدب لم يكن بدعا بين آداب الأمم الأخرى التى اتسعت جوانبها لمثل هذه الفنون .

يبدأ المؤلف كتيبه الصغير بمقدمة يناقش فيها الأدلة المختلفة على أن العرب سواء فى

ملهما أحد الاسلوبيين السابقين ، اذ تروى لنا هذه الكتب « حكايات عديدة عن عصور سحيقة في القدم تبدأ منذ عصر نوح عليه السلام ، وتنتهى عند ملوك التبابعة العظام الذين عاشوا في جنوب الجزيرة العربية ، مكونين حضارات عظيمة ، وممثلين مركزا هاما من مراكز الثقل السياسى في عصرهم ، كما تحكى لنا كتب السيرة والأنساب وصورتها المتكاملة التى وصلت إلينا هى كتاب «السيرة النبوية لابن اسحاق» ، حكايات متعددة عن الشمال العربى ، تبدأ منذ عصر اسماعيل عليه السلام ، وتصل الى حياة الرسول عليه السلام ، ثم تحكى لنا كتب أيام العرب والغزوات ، حكايات عن الأحداث التى تعكس لنا صورا من الحياة الاجتماعية في غير الجزيرة من الدول التى دخلت الاسلام ، ونجد صورتها المتكاملة في كتب الفتوحات المتأخرة ، ومن أهمها وأكثرها تقريبا لفكرة الحكاية والقص ، كتاب (فتوح الشام للواقدي) .

وهكذا يرد المؤلف على من ذهب الى أن الشعب العربى شعب مجرد ، لم يعرف التحليل والتركيب ، وانما يفرق نفسه في الجزئيات ، ولا قدرة له على تصور الكليات ، ومن ثم لم يستطع أن ينشئ الأسطورة ، أو أن يكون له قصص غيره من الشعوب الأخرى . واكد المستشرقون ، ومن تابعهم من الباحثين العرب ، وغير العرب - هذا الادعاء حتى أصبح عندهم مسلمات علمية ، ونتيجة لا سبيل الى نقضها ، أو التهوين من شأنها . فالمستشرق « فون جروينباوم » في كتابه « حضارة الاسلام » مثلا يرى أن دور العرب التاريخى الذى أدوه في التطور الحضارى للمجتمع البشرى قد انحصر في حمل الحضارة اليونانية القديمة لتوصيلها الى الحضارة الأوربية الحديثة ، دون أن يكون لهم أى تأثير فيما حملوه . ومن هنا فان واجب الدارسين ، خاصة في العصر الحديث ، بما وصل اليه تطورنا الفكرى ، ألا تقف هذه المسلمات التى تعوق تقدمهم ، فان عليهم أن

يعيدوا النظر في ميادين البحث ، ومناهجه ، وهم مطالبون بالبدء في البحث عن الأعمال التى حملها الضمير الأدبى ، والكشف عن جوهر الجماعة العربية في مختلف أدوار حياتها ، والتعرف على الفرد العربى في صراعه من أجل تأكيد قدرته على الحياة ، واستعادة البناء ومعرفة النفس .

ويؤكد الأستاذ فاروق خورشيد أن كثيرا مما حمله لنا التاريخ الأدبى ، يحمل في أعطافه ما يقترب اقترابا ملحوظا من فنية الرواية والقصّة ، ويبتعد ابتعادا كاملا عن شبهة ارتباطه بالتاريخ ، وعلى ذلك يمكن ادخاله في باب الأعمال الأدبية التى تتجه الى التعبير عن ضمير الناس ومفاهيمهم للحياة والقدر ، من ذلك كتب السير والملاحم وحكايات ألف ليلة وليلة . ولكنه على الرغم من هذا يرى أنه حينما يؤكد أن ما يذهب اليه في هذه الأعمال التى حملها لنا الضمير الأدبى ، فليس المعنى أن هذا هو الشكل من حيث هو مثل يحتذى للأعمال القصصية العربية ، وانما هو الجوهر من حيث هو كشف عن تعبير العربى عن نفسه في قالب القص ، تعبير يلجأ فيه الى الصورة والحدث كما يلجأ الى التخيل والرمز ، وانما هو الجوهر أيضا من حيث هو كشف عن ضمير الشعب العربى ، كما انعكس في أعماله القصصية ،





كان مجرد حكاية تروى للتسلية ، أو طرفة تحكى للتفكه ، الى أن أصبح خطرا بما لها من نفوذ في نفس المتلقين من عامة الناس ومن ثم تصبح هذه السير التي حفظها لنا الرواة الشعبيون ، وتغنوا بها طويلا ، ممثلة للمرحلة التي تلتقي فيها أمتنا بمعنى الحضارة ، والمعبر الذي يقودنا الى التعرف على النفسية العربية في مختلف الظروف والأحوال .

والمؤلف في الجزء الثالث من مقدمته يتحدث بافاضة عن السير الشعبية التي أنتجها الخيال العربي ، والتي وصل اليها منها : « سيرة عنترة بن شداد ، وذات

التي تستتر وراءها آماله وآلامه ، أحلامه ومخاوفه » .

وهو يسلم بأن كثيرا من الحكايات العربية ليست في مرحلة من الفناء الفني بحيث يمكن اعتبارها أعمالا متكاملة ، وليس معنى ذلك أنه يناقض نفسه بل انه يرى أننا مضطرون « الى التسليم حيال السير المتأخرة التي تقدم لنا شكلا متكاملا لأعمال قصصية لها أصول وقواعد ، وتسير على حافية حقيقية ، تضبطها قوالب تعبيرية ، لا بد لنا أن نسلم بأن هذه السير مرحلة من مراحل فن القصة العربية الذي لم يكف عن التطور لحظة منذ

الهمة ، وفتوح اليمن ، والسير الهلالية المتعددة ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذي يزن ، وعلى الزبيبي المصري ، وحمزة البهلولان . . الخ » . ويذهب الى أن هذه السير الشعبية كانت تطورا لمراحل فنية سبقتها الى الوجود ، وأنها ربما كانت بقايا أساطير عاشت في الوجدان العربي ، تناقلها جيلا بعد جيل . فالعرب كانت لديهم حكايات لعلها أصداً لأساطير قديمة عرفوها قبل الاسلام ، « وسواء أكانت هذه الحكايات قد دونت - وهو ما يفترضه المؤلف - أو لم تدون - وهو الفرض العلمى السائد - فان هذه الحكايات قد تسلت الى القصصاين الاسلاميين ، والى أصحاب المغازى والفتوح ، وأيام العرب . ويلقى الأستاذ فاروق خورشيد اهتماما كبيرا الى « سيرة ابن هشام » بوصفها كتاب قصصى يمثل الانتقال من مرحلة التجميع فى القصص الجاهلى الى مرحلتها القصصى الاسلامى . ويضيف ابن المقفع ويرى أنهما يمثلان معا أخطر مرحلة فى تاريخ الرواية العربية اذ هما قد مثلا معا مرحلة الاقتباس والتأليف على أسس من تراث معروف متوارث ، أحدهما فى التراث العربى ، والآخر فى التراث المنقول ، فصانا المرحلة السابقة لهما وهى مرحلة التجميع » .

وخلاصة ما يريد أن يؤكد هو أن يقرر مكان السير الشعبية فى تاريخنا الأدبى ، وأن ينبه الأذهان الى أنها مولود طبيعى لتطور أدبى وأنها هى الصورة الحقيقية التى عبر بها الشعب العربى عن نفسه ، ولن نستطيع أن نفهم حقيقة الشعب العربى ومكوناته دون فهمنا لأهمية هذه السير واحترامنا لقيمتها الأدبية . . . » (والقضية التى نحب أن نقررها هنا أن هذه الأعمال وان كانت قد حظيت بشعبية ضخمة جعلتها غذاء الناس الفنى فى المقاهى والأسواق ، ودخلت الى ضمير المتلقين من أبناء الشعب العربى فى كل مكان حتى عاشت جيلا بعد جيل ، وحتى نسي الناس واضعيتها ومؤلفيها ، وحتى أدخلها

الدارسون اليوم فى ميدان الأدب الشعبى ، وباعدوا بينها وبين الأدب بمعناه المطلق العام ، الا أنها فى حقيقة الأمر أعمال أدبية . . . » ويسوق الأدلة التى تكشف عن وجهة نظره وتأييدها ، فمن هذه الأدلة أو الحقائق :

١ - وجود المضمون الاجتماعى العام ، وراء كل عمل على حدة بمعنى أن كل سيرة من هذه السير انما كتبت للدفاع عن قضية هامة من القضايا العادلة للشعب العربى فى ظرف من ظروف حياته .

٢ - وجود المضمون الفنى أو القصصية الانسانية العامة وراء كل موضوع من هذه الموضوعات .

٣ - ترابط العمل من صفحته الأولى حتى صفحته الأخيرة ، لا فى الموضوع فحسب وانما فى نماء الشخصيات وتطورها تطورا طبيعيا على الزمن ومع الأحداث .

٤ - وضوح الشخصيات الرئيسية والفرعية ، بحيث تمثل كل منها موقفا انسانيا محددا ، وبحيث يخدم هذا التحديد العمل من ناحية الموضوع ومن ناحية المضمون معا .

ويهدف المؤلف من وراء تقرير هذه الحقائق ، وتأكيدا الى اخراج ما تصدى لعرضه ودراسته من سير شعبية ، من مجال الدراسات الفولكلورية ، وادخالها فى نطاق الدراسات الأدبية المعتبرة أو الرسمية . وهو لا يقصد من وراء كتابه هذا أن يدخل نفسه فى جدل أو نقاش حول هذه السير أهى أعمال روائية بالمصطلح الحديث ؟ أم هى مجموعة من الأعمال الشعبية أو الفولكلورية التى تدرس من حيث الدلالة الاجتماعية ، لا من حيث الدلالة الأدبية كما يصر بعض الدارسين ؟ أم هى ملاحم شعبية كما ذهب الى ذلك آخرون ؟ يرى أنه يكفيه فى هذا المجال أن يحاول التعريف السريع بتلك السير منحازا الى جانب الكشف عن مواطن وحدة العمل وقيمته الأدبية .

ويعرض لمجموعة من السير ، كسيرة عنترة ابن شداد ، وسيرة ذات الهمزة ، وسيرة



والأمير عبد الوهاب ، في سيرة الأميرة ذات
بيبرس ، بالاضافة الى شخصية حمزة
الهمة ، ومعروف بن حجر في سيرة الظاهر
البهلوان ، يكاد كل منهم يكون تقليدا كاملا
للامح شخصية عنتره .

ويعرض بعد ذلك للسيرة ، فيتحدث عن
مضمونها الاجتماعي ، والموقف الذي صدرت
عنه ، فهي تتعرض لقضية من أخطر القضايا
التي واجهت الشعب العربي ، وأثرت في
تاريخه في مرحلة من أهم مراحلها ، وهي
قضية الشعوبية ، وموقف العرب من أبناء
الأجناس الأخرى ، علاوة على مضمونها
الانسانى الذى يجعلها صرخة فنية يطلقها
الضمير العربى متمثلة في عمل أدبى ضد
العبودية والتفرقة العنصرية .

ويعالج المؤلف السيرة الأخرى كسيرة سيف
ابن ذى يزن ، وعلى الزبيق وغيرهما ، مبرزا
أطار الزمان وأطار المكان اللذين دارت فيهما
السيرة ، ومستخلصا المضامين المختلفة التي
تعالج قضايا طامشت في شفتى المجتمع العربى في
فترات مختلفة من تاريخه ، فسيرة كسيرة
« ذات الهمه » تعد « صدى للأحداث التاريخية
التي دارت بين العرب والروم في صراعهم

الظاهر بيبرس ، وسيرة على الزبيق المصرى ،
وسيرة سيف بن ذى يزن ، بادنا بسيرة عنتره
ابن شداد التي يطلق عليها اسم بطلها «عنتره»
الشاعر الفارسى الذى ارتبطت حياته بفحول
الشعراء ، كما اقترنت ببطولة الفرسان .

والاستاذ فاروق خورشيد يرى أن سيرة
عنتره قد سبقت بقية السير الأخرى في
تاريخ تأليفها ويستدل على ذلك بالتأثيرات
المختلفة التي أثرت بها هذه السيرة في غيرها
من السير ، فمثلا ، في سيرة ذات الهمه يشبه
كاتبها بطله « الصحصاح » بعنتره بن شداد
اذ يقول في تصوير فروسيته وقوته « انه
لو عاش في عصر عنتره لجعله من رجاله ،
ولغدا عنتره من غلمانه » . وكذلك يفعل
راوى سيرة « حمزة البهلوان » اذ يشبهه
بعنتره ، بل ان الصورة تزداد وضوحا ،
ويظهر التأثير أيضا ، فى تشبيه حصان حمزة
« بالأبجر » حصان عنتره . ولا يقف الأمر عند
هذا الحد ، ف يرى المؤلف أن التأثير قد جاوز
الشكل الى المضمون بالنسبة لبقية السير ،
اذ يبدو التأثير واضحا في طريقة رسم
الأبطال ووصفهم ، وفي تقليد الأحداث التي
تبرز ملامح الشخصيات ، فالصحصاح ،

الطويل حول السيادة على منطقة البحر المتوسط . . . وهى من خلال قصص الفروسية والبطولة لفرسان بذاتهم تكشف لنا عن السمات المكونة لهذا المجتمع وتحدد لنا صورته وموقفه من الأحداث الداخلية والخارجية معا . . . وسيرة الظاهر بيبرس انما هى عرض للفترة التى عاشتها الأمة العربية مع الحروب الصليبية التى تمت فى نهاية عهد الأيوبيين وانتهت فى مطلع حكم المماليك .

وهكذا يمضى المؤلف محملاً لاسير الشعبية التى يصفها كتابه ، متخذاً ازاءها موقفاً أفاض فيه ، وفى تأكيده فى مقدمته لتلك السير ، ومذيلاً كل فصل من فصول الكتاب يشتمل للكتب والمراجع المختلفة التى أرجع إليها ، وهو بذلك قد قدم للدارسين والقراء خدمة جليلة ، بالإضافة الى وجهة نظره التى يمثلها هذا الكتاب .

تأليف

الشيخ جلال الحنفى

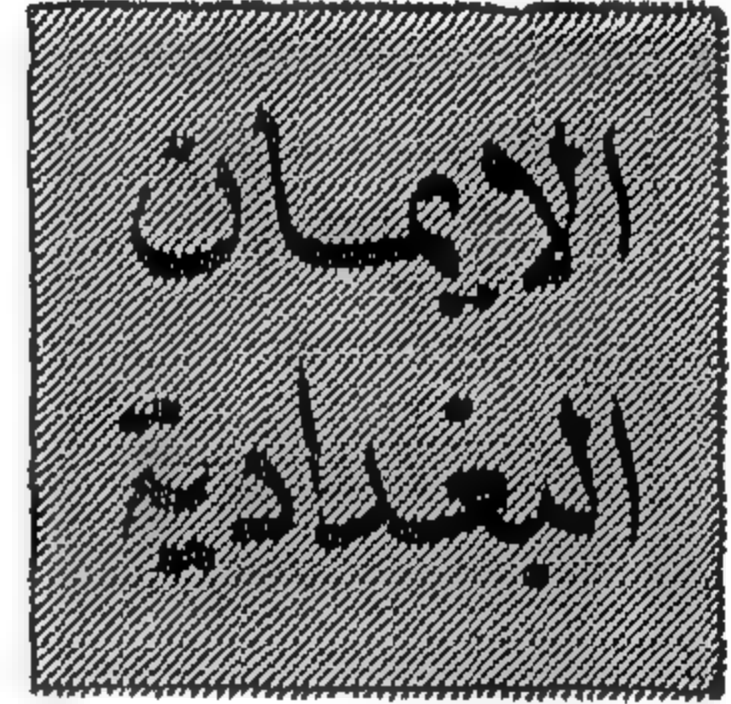
تقديم وتعليق

عبد الحميد العلوجى

نشر

مكتبة النهضة -

بغداد - ١٩٦٢



عرضنا فى العدد الأول والثانى لكتابين من تأليف الشيخ جلال الحنفى ، أولهما عن « الأمثال البغدادية » ، وثانيهما « معجم اللغة العامية البغدادية » ، وأشرنا الى اهتمام المؤلف بالمأثورات الشعبية العراقية عامة ، والبغدادية خاصة ، ونحن اليوم نستكمل تلك الحلقة عن المأثورات الشعبية البغدادية ، بكتابه « الأيمان البغدادية » . والكتاب فى الحقيقة يتكون من كتاب وعدة ملاحق ، أما الكتاب فهو عن « الأيمان البغدادية » وهو من تأليف الشيخ « جلال الحنفى » ، وأما الملاحق فعن « الأيمان الحلية ، والموصلية ، والعمارية ، والهييتية ، والسمامرية ، والكربلائية ، والناصرية » ، وكل ملحق منها لمؤلف بعينه سنشير اليه أثناء عرضنا لما يحتويه الكتاب وملاحقه .

ويشير المؤلف فى مقدمته الى أن « أبا اسحق النجيرمى (من رجال القرن الرابع الهجرى) » كان أول من اهتم بموضوع الايمان فألف فى (أيمان العرب فى الجاهلية) رسالة صغيرة طبعت فى القاهرة سنة ١٣٤٣ هـ . ويتتبع ماكتب فى هذا الموضوع حديثاً فقد نشر الأستاذ محسن الحبيب مقالاً عن « الايمان التونسية » فى مجلة « المعرفة » (العدد ٣٦ الصادر فى تموز (يوليو) ١٩٦٢) ، كما كتب غيره عن الايمان الحلية والموصلية . . . الخ وقد رأى أن يثبت « الايمان البغدادية » فى « كراس خاص » اذ أنها تصلح مجالاً للدراسة لما فيها من النماذج التى تشير الى العقليات الشعبية ، وهى تظهر فى أدق المواطن وأحرجها حيث تحمل النفوس على أداء الايمان والحنف بضروب من الأحلاف صيغت ونسقت على نمط عجيب . . . »

ولا شك أن كتاب « الايمان البغدادية » - كما ذكر الاستاذ عبد الحميد العلوجى - ينبىء عن جهد كبير بذله المؤلف لكى يجمع هذه الايمان الماثورة .

وقد قسم الشيخ جلال الحنفى كتابه الى عشرين فصلاً ، بالإضافة الى فصل أخير جعله لمصطلحات الأيمان . وقد عقد كل فصل من فصول الكتاب لنوع من أنواع الأيمان البغدادية التى لم تخرج عن الحلف بالله وبصفاته وأنبيائه ورسوله ومخلوقاته أيضاً ، والمساجد ، والشعائر الدينية من صلاة وصوم وزكاة ، ولم تقتصر الايمان على هذه الجوانب فحسب بل امتدت أيضاً الى الموت ، والأوقات كالليالى والأيام ، والشهور ، والأشياء كالأدوات والأزياء ، والى الأبناء والأهل ، والمأكلى والمشرب ، والى جوارح الجسم مما نجد له أمثلة كثيرة فى فصول الكتاب المختلفة . كما أنه شمل فى جمعه الأيمان المختلفة ما يصدر وكذلك بالقرآن وسوره وآياته وبالكعبة ، عن المسلمين وغير المسلمين من النصارى واليهود .

ويبدأ كتابه بتعريف بطبيعة البغداديين المعاصرين فى استعظامهم أداء اليمين اذا دعوا

الى المحاكم أو غيرها ، فيذكر قول قائلهم : « ما أحلف على ملك الدنيا » أى « لو كانت الدنيا كلها ملكى وطلب الى أن أحلف على ملكيتى اياها والا ذهبت منى لما حلفت » . ويذكر قول الآخر « ما أحلف لو ينطونى لكوك » ، أى لا أحلف يمينا ولو أعطيت على ذلك لكوكا من الدنانير ، واللفظة جمع (لك) (بضم اللام ، وتسكين الكاف) وهو فى الحساب يعادل مائة ألف من الأعداد .

ويصف بعض عاداتهم ، عندما يقتضى الأمر أن يحلف أحدهم يمينا بالقرآن فانه لا بد أن يدخل المسجد فيتوضأ أو يغتسل من ماء البئر ثم يعمد الى المصحف فيحلف به . . . حيث يضع راحة يده اليمنى عليه أو يضع أصابعه ملتمة وبذلك يقال (طب ايده على القرعان) أى وضع يده على القرآن حالفا به . وانما قالوا (طب ايده) من أجل ما يكون عادة من حدوث صوت ظاهر على اثر وضع اليد على المصحف حيث يبلغ الحماس والحرص بحالف اليمين أن يضرب راحة يده على نسخة القرآن بقوة فيسمع لذلك صوت . ويذكر أن من الناس من يذهب الى كربلاء ليقسم بالعباس ، وهم يستعظمون هذا للغاية اذ يحكون « أن امرأة حلفت بالعباس كذبا فانتزع من أذنيها أقراطها فى الحال » ، وتحكى النساء أن تلك الأقراط معلقة فى قبة الحضرة .

ويعدد المؤلف المواقف التى تستدعى الحلف بالإيمان ، وما يعتقد العامة من أن « يمين الكذب تهجم البيت » (أى تهدمه) ، وأن اليمين تسمى عند البغداديين « يمين الله » وأنهم يصفونها بأنها « تكسر الظهر » ، وأن النساء أكثر تهيبا من الرجال فى أمر القرآن والحلف به . ويذكر أنه على الرغم من تخرج البغداديين وتحفظهم فى قضية الإيمان ، فانهم يسرفون كثيرا فى أدائها ، وممارستها بالحق وبالباطل ، كأنهم لا يرون التخرج فى يمين الا عند دخول المسجد ، أو الشيوخ أمام المصحف ، أو الوقوف أمام منصة القضاء . . ومن العقائد الشائعة بينهم ، يذكر أنهم اذا حلفوا على شئ اتفقوا على أن يفعلوه ، ثم تغير

رأيهم ، فلا بد لهم من أن يكسروا رغيها من الحيز على رأس صبي صغير ، ويعتقدون أن ذلك بمثابة التكفير عن حنثهم فيما اتفقوا عليه ، وأقسموا على تنفيذه .

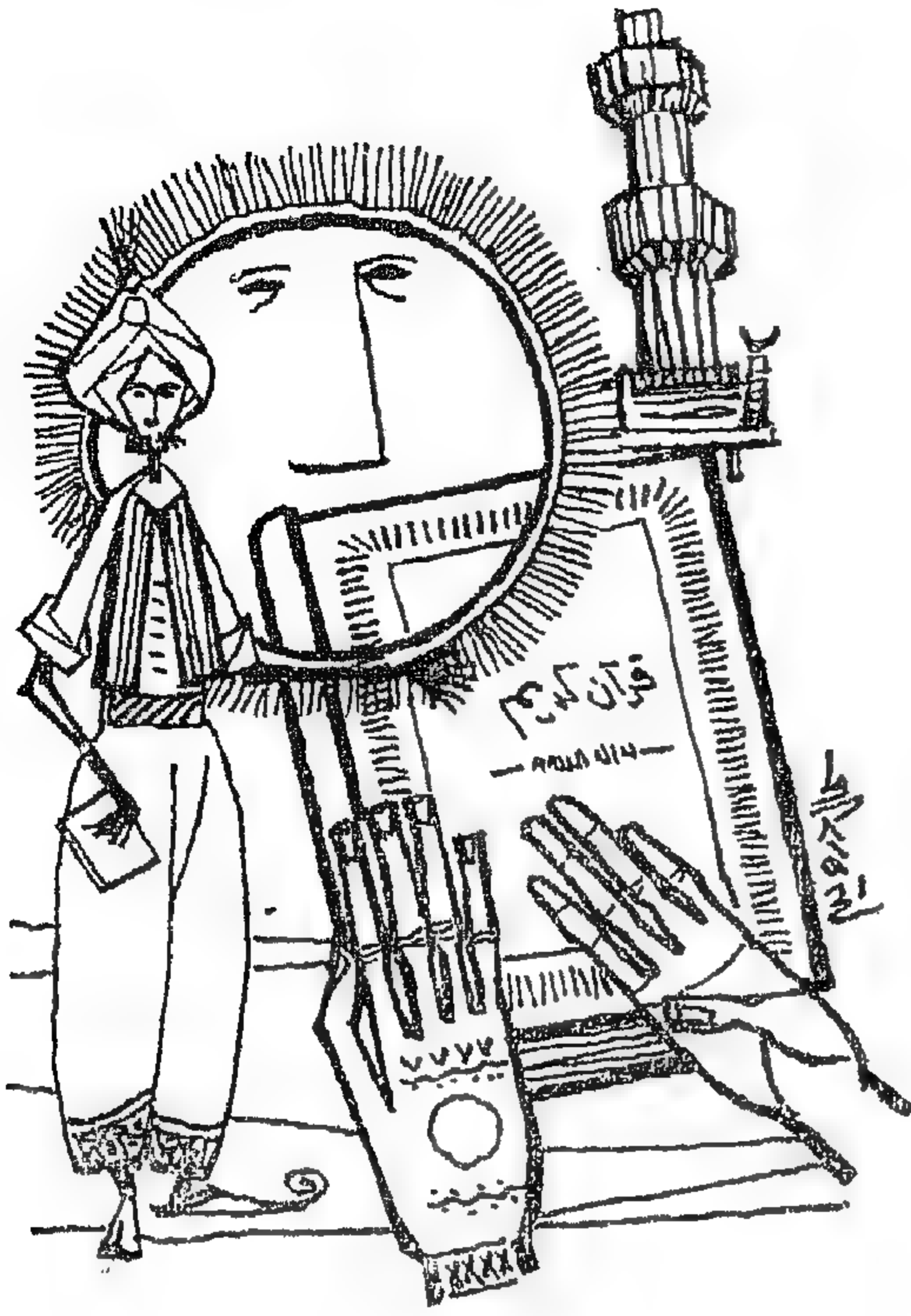
عقد المؤلف الفصل الأول للإيمان الخاصة بالله سبحانه وتعالى فهم يقولون « قسمها بذات الله » ، « والله العظيم وبالغ الكريم » ، « والاسم الأعظم » (وهى يمين يرون أنها فوق كل يمين ، وأنها أبلغ مما لو قالوا « والله » أو « والعظيم » والى يحلف بالعظيم عليه كفاره » و « الى خلق محمد وقال له كون نبى ع الاسلام » . و « حق الى تجلى بالوحدانية » و « بالله الى ماشافته عينا » . ويورد بعضا مما يرد مورد الحلف بالله كقولهم « على حب الله » ، « أهد الله » (بفتح الألف وتسكين الهاء وفتح الدال) (ولعلها عهد الله) .

أما الفصل الثانى فقد خصصه للحلف بالقرآن الكريم وسورة ، فيقسمون « بالقرآن المجيد » ، و « براءة تكسر الظهر » ، و « حق عم وتبارك » و « القرآن الى قريته » و « حق كل من قرا القرآن » .

وأما الفصل الثالث « الحلف بالكعبة والمساجد والشعائر الدينية » ، فيحلفون « بالكعبة المشرفة » ، و « مكة المكرمة » ، « وهى قبلة محمد » ، « بصومى وصلاتى » ، « وحق هوى قوله الله وأكبر » ، و « حق كل من سجد وعبد » ومما يحكى بهذا المعنى من أيهاتهم قـولهم « أموت مجوسى » ، « أموت كافى » ، وهى إيمان يحلف بها الحالف توكيدا لصدقه ، وهى من إيمان التضجر .

٤ - الحلف بالنبي . . يقولون « وحق محمد بالى اختلقت الدنيا لأجل عينة » . « وحق سيد السادات » ، « ونبيك نبى الرحمة » و « قبر النبى الى حظيت ايدك على شباكه » « خصيمى محمد اذا أكذب » و « حق هذا تاج محمد » (ويقصدون به العمامة) .

٥ - الحلف بالرسول . . يقولون « وحق كل نبى وكل ولى » ، و « عيسى الحى » (اذا حلفوا لمسيحي « والعشر كلمات » (اذا حلفوا ليهودى) .



و « الصليب » ، و « القربان المقدس » .
ويخصص أيضا لأيمان النساء فصلا ، ويذكر
أنها كثيرة مستفيضة منها « وحق ها المغربية ،
 وفاطمة الحورية » ، « بسترى » ، « بحمل » .
وكذلك يفعل بايمان الأطفال كقولهم « انشاء
الله يغسلونى ويكفنونى » ، أما الفصلان
الأخيران فقد عقدهما لأيمان المعابثة وأيمان
المغازلة ، فمن الأولى قولهم « ورمرم » ، « ورأسنا
بيننا » (يوهمون أنهم يقولون و «راس نبينا»
و « حق هذا الى فوق راسى » (ويقصدون به
السقف معابثة) . ويروى حكاية عن رجل
حلف يهوديا بالصليب أن يحمل له خنزيرا
فقال اليهودى متعجبا « بايش ق يحلفنى ،
وايش ق يشنيلنى » . ومن أيمان المغازلة
« ودعت ها الحدود المتفتحة » (أى التى تشبه
التفاح) . ويختم الكتاب بخاتمة عن مصطلحات
الأيمان ، ويروى فيه بعض ما يرتبط بالأيمان
من أحداث وعادات ، وبذلك ينتهى الكتاب ،
وتبدأ ملاحقه السبعة التى ذكرناها فى البداية
والملاحق الأول عن « الأيمان الحلية » التى
جمعها « السيد هادى كمال الدين » . من

٦ - الحلف بالموت وبعض متعلقاته . . .
« وحق من قهر عباده بالموت » ، و « حق هذا
المى الى يغسل الميت والحقى » (ويشيرون الى
نهر أو الى ماء ، « وملك الموت الى أخذ روحه
وقادر على أرواحنا » .

٧ - الجمع بين ذوات متعددة وهى كثيرة
جدا منها « والله والنبي والعباس » و « عيسى
وموسى » .

٨ - الحلف بالأئمة . . يقولون « وحق أمير
المؤمنين » ، و « على أبو الحسن » و « الحسين
الشهيد » و « والأئمة امام » (أى الأئمة
الأثنا عشر ، وهم أئمة الشيعة الاثنا عشرية) ،
و « عمر الفاروق » ، و « حق على قسم الجنة
والنار » .

٩ - الحلف بالأيام والليالى والأوقات وآياتها
. . « وحق هذا شهر الفضيل » ، و « حق
ها الشمس الحرة » ، و « حق ها الليلة
الفضيلة » (اذا كانت ليلة الجمعة ، او ليلة
القدر أو ليلة المولد النبوى) و « حق ها
المغربية » و « حق ها المسية » (الأمسية)
واذبال فاطمة الحورية » .

ويستمر المؤلف فيعقد الفصول الباقية
للحلف بالأنفس ، وبالأبناء والأهل وبعض
الصفات ، كقولهم و «روح أبوك» و «عزيتك» ،
« بشرفى » ، وللحلف بالماكل كقولهم « وحق
هذا قربان اسماعيل » (ويريدون به اللحم) ،
« وحق هذا عيش فاطمة » (ويعنون به نوتنا
من الشوربة) . وللحلف ببعض جوارح
الجسم ، فيقسمون « بحليب أمك الطاهر » ،
« ورأسك الغالى » ، وكذلك ببعض الأدوات
والأشياء والأزياء ، « وقناعك الطاهر » ،
و « حق ها النور » ، « وحق ها المى الجارى » ،
ويقسمون بالطلاق فيقولون « بالطلاق بالثلاثة
لا رجعة ولا فتوة » ، ويقولون « تحرم على
مرتى » ، « تطلق منى المره والمروه » (أى
تطلق المرأة والمروءة) . ويفرد فصلين لأيمان
اليهود والمسيحيين ، فمن أيمان اليهود قولهم
« والنبي حسقيل » وموشى ربينو » (بتشديد
الباء) ، و « النابى » (أى والنبي) . ومن
أيمان المسيحيين قولهم : « والمسيح » ،

المدخل إلى علم الفولكلور

تأليف

محمد فهدي عبد اللطيف

المكتبة الثقافية

١١١ - في ١٥ يونيو ١٩٦٤

يعرف المغرب العربي للأستاذ عثمان الكعك اهتمامه بالمأثورات الشعبية العربية ، في مختلف أرجاء الوطن العربي ، وفي هذا العدد تنشر له دراسته عن « الدراسات الفولكلورية في المغرب » . أما كتابه الذي أصدرته وزارة الارشاد في العراق الشقيق فيتناول محاولة لدراسة علم الفولكلور ونشأته وعناصره ، وأصوله الوطنية ، - ومراحل وموضوعاته وعائلته . وهو يبدأ بتعريف عام للفولكلور بأنه « مجموع ما أبدعه الشعب من أول تاريخه في ميادين العقيدة والثقافة والأدب والفن والمعمار والصناعات ، لذلك نجد فيه مظاهر مختلفة من حضاراته الثقافية خلال أطوار تاريخية » . وهذا التعريف كما نرى يمكن أن تندرج تحته أشياء كثيرة لا تدخل في مجال الفولكلور أو المأثورات الشعبية ويكاد يخرج عن نطاق التعريف المحدد للفولكلور ، وطبيعته ، مما تناولته كثير من المؤتمرات التي تعرضت لدراسة هذا الموضوع في السنين الأخيرة ويحلل الأستاذ الكعك الفولكلور الى ثلاثة عناصر :

العنصر الأول : متبقيات العصور وهي أولا متبقيات عقائدية موروثة عن الوثنية أو الوثنيات السابقة ويكون ذلك من النواحي الآتية :

(أ) التوثمية . . . واحترام وتقديس بعض الحيوانات والنباتات يعد من رواسب التوثمية

(ب) الشعائر :

(ج) عناصر التطهر :

كالحجر والماء والنار . . الخ

وثانيا : متبقيات علمية :

(أ) التنجيم القديم .

مدينة الحلة التي تقع في المنطقة الوسطى من العراق وتبعد ١٠٤ كم عن بغداد ، وقد سار في تصنيفها على نهج الشيخ جلال الحنفي تقريبا ، وتتشابه الايمان الحلية مع الايمان البغدادية في كثير من صيغها ، لا تختلف عنها الا قليلا ، ومما ورد في الايمان الحلية ، ولم يرد في البغدادية قسمهم « بالنبي أيوب » و « حق على رواد الشمس » ، و « الخضر » و « حق صاحب الزمان » و « العسكري » و « زيد بن علي » و « الحمزة أبو حزامين » . و « عيني الي أوجد بيها دربي » ، « بالزاد والملح » . الخ .

وتتوالى الملاحق بالايمان الموصلية للأستاذ محمد رؤوف الغلامى ، وما استدركه الأستاذ عبد المنعم الغلامى في « ستدرك الايمان الموصلية » ، والايمان العمارة للأستاذ عبد المحسن المغور السوداني ، والايمان الهيئية للأستاذ رشاد الخطيب ، والايمان السامرائية للشيخ يونس السامرائي ، والايمان الناصرية للأستاذ عبد الكريم الأمين والايمان الكربلائية للأستاذ حميد مجاهد .

وينتهي الكتاب وملاحقه بخاتمة لمقدم الكتاب يستحث فيه المهتمين بالتراث الشعبى العراقى أن يكملوا هذه المجموعة من « الايمان » ، فيهتم أحدهم بالايمان البصرية ، وآخر بالكوتية ، وثالث بالعانية ، ورابع وخامس وسادس بالتكريشية والبدوية . . الخ . حتى تكتمل « الايمان العراقية » وبذلك يؤدى هؤلاء الجامعون خدمة كبرى لدراسة المأثورات الشعبية العراقية .

والحقيقة أن مثل هذا الكتاب يسد ثغرة واسعة في مجال دراسة المأثورات الشعبية ، ويفتح الباب على جانب بكر من جوانبها كان مجهولا حتى الآن . . وعلى أية حال فان أقصى مانستطيعه هو أن نطل ننبه الى أهمية جمع تراثنا الشعبى ، لما يمكن أن تلقىه دراسته من أضواء على جوانب حياتنا ، ولما يمكن أن تقدمه من عون للدراسات العلمية المختلفة .

(ب) الطب القديم .

(ج) الزراعة القديمة .

وثالثا : متبقيات فنية :

(أ) الموسيقى الأولية

(ب) الرقص الأولى

ورابعا : متبقيات سلطات السوء وهي :

(أ) العين

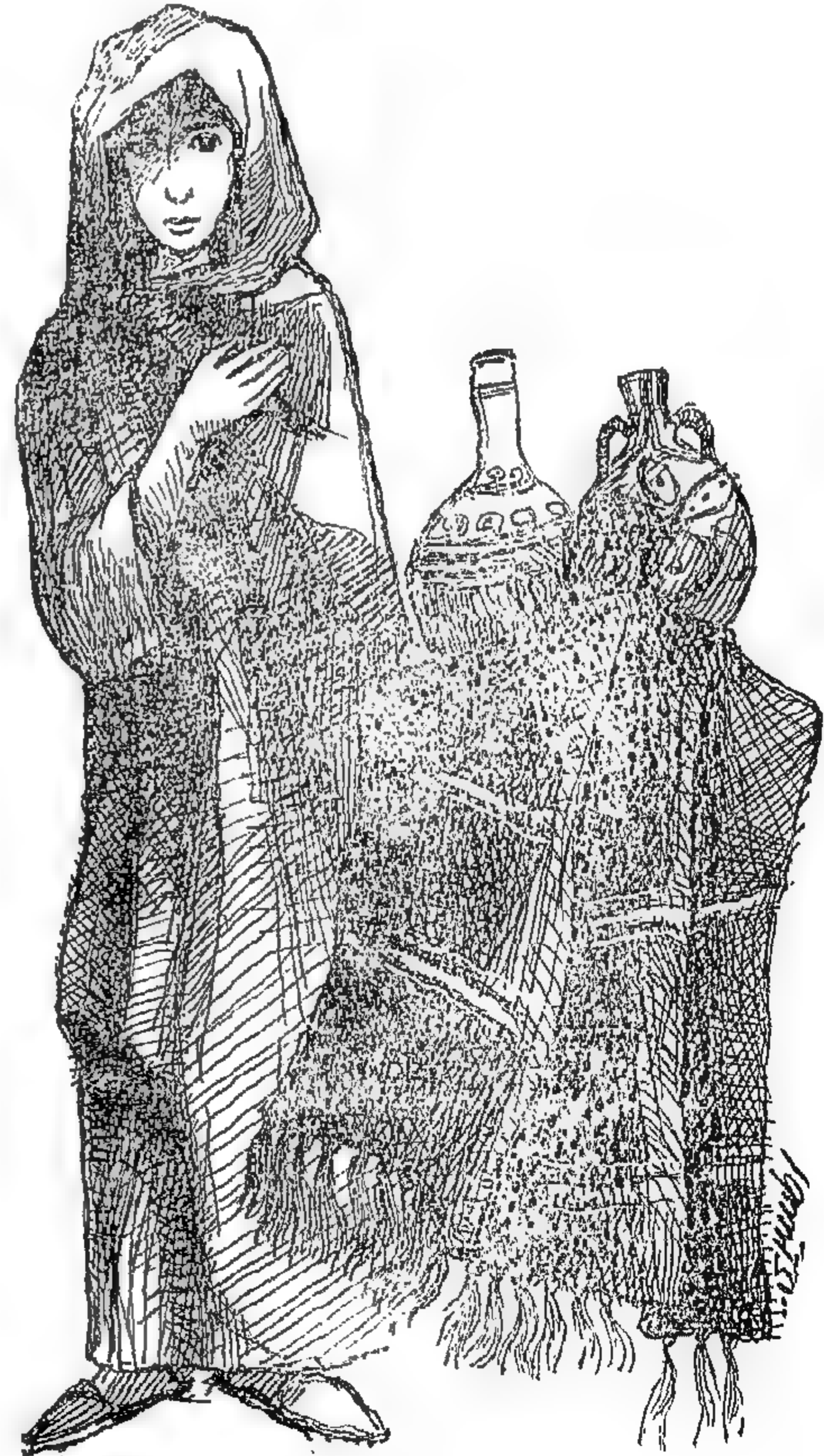
(ب) جنيات النفع والضرر

والعنصر الثانى هو مايسميه التحول ،

ويضرب على ذلك مثلا بما كان يعتقد الرومان مثلا من أن العيون تسكنها بعض الآلهة النافعة والضارة ، وعندما جاء الاسلام صارت تلك العيون تنسب الى بعض الأولياء الذين تنسب اليهم كرامات معينة .

أما العنصر الثالث فهو الاقتباس ،

فالتونسيون قد اقتبسوا الأعياد البربرية والفينيقية والرمانية وأدخلوا عليها عناصر اسلامية وجعلوها أعيادا شعبية ، ومن ذلك ما فعلوه من مزج بين رأس العام البربرى



القديم وبين حفلات عاشوراء ، فأوقدوا النار في عاشوراء وأحرقوا فيه ما يرمز الى العام القسديم الذى يجب احراقه حتى لا يتسرب نحسه أو ما فيه من سوء الى العام الجديد . ويعرض بعد هذه المقدمة التى مهد بها لأبواب الكتاب ، لصلب الدراسة ، فيعقد الباب الأول لدراسة الفولكلور ، وهى تقتضى فى رأيه أصولا ثلاثة يتحدث فى الفصل الأول من هذا عن الأصول وهى ، أولا معرفة ماهو الفولكلور ، وتحديد أنواعه ، وبيان عائلته وترتيب أقسامه . وثانيا جمع المصادر التى تتعلق به وهى تنقسم الى مصادر عامة ، ومصادر خاصة بكل موضوع فولكلورى ويحدد هذه المصادر فهى اما قديمة أو حديثة . فالمصادر القديمة متعددة منها كتب البدع ، وكتب الحسبة التى تتحدث عن الصناعات ، وكتب مناقب الأولياء التى تحدثت عن الوسط المادى وعن الحياة الاجتماعية ومراسمها المختلفة ، وكذلك كتب الملاحم والقصص الشعبي ، والشعر الوصفى ، والرحلات ، وكتب التاريخ والأحكام . وأما المصادر الحديثة فتتضمن كتب العرب أيضا بصورة أو بأخرى ويتنبه المؤلف الى أن المأثورات الشعبية ليست ما هو مدون أو محفوظ بين طيات الكتب قديما أو حديثا فحسب ، بل ان جانبا منه ميدانى يعتمد على التسجيل والتصوير اللذين ينقلان صورة حياة للظواهر المختلفة فى المجتمع ، وما يرتبط بها . فالأغاني وأصوات الباعة ، والحكايات ، والأمثال ، وهيئات الناس وأشكالهم ، ومظاهر حياتهم المختلفة ، وعلاقاتهم الاجتماعية ، كل ذلك جدير بالملاحظة والتسجيل صوتا وصورة ، مما يتكون معه فى النهاية مجموعة من الوثائق التى يمكن الاعتماد عليها .

أما الأصل الثالث فهو طرق البحث عن الفولكلور وتحضر فى المصادر التى يمكن الرجوع اليها ، والمتحف ، ومدرسة الفولكلور ، والمجلة والنشرات ، والمعاجم الفولكلورية ، والحرائط والأطالس ، ويرى أن كل ذلك يستلزم تدريب باحثين على درجة عالية

حول عوارض الانسان من زينة وغيرها .
 ٣ - حول صحة الانسان وما يصيبه من
 أمراض ، وما يستخدمه الشعب لمعالجة هذه
 الأمراض . ٤ - حول الانسان والقوى
 الحارقة للطبيعة . ٥ - حول الانسان والقوى
 الطبيعية كالنجوم والجيال والأنهار . الخ .
 ٦ - حول الانسان ولوازمه الخارجية من
 مسكن وملبس يختلفان باختلاف السن والجنس
 والمناسبة . الخ . ٧ - حول التطهير .
 ٨ - حول الانسان والعلوم الشعبية كالتنجيم ،
 والطب الشعبي ، وعلوم السحر . الخ .
 ٩ - حول الانسان والفنون الشعبية كالموسيقى
 والرقص ، والتصوير ، والتمثيل . الخ . ١٠ - حول
 الانسان والأدب الشعبي كالقصص والخرافات
 والأمثال والأحاجي . الخ . ١١ - حول
 الانسان والعقائد الشعبية كالتوتمية
 ومتخلفاتها ، والاعتقاد في الأولياء ، والأوهام
 الشعبية ، كالتفاؤل والتشاؤم . الخ . ١٢ - حول
 الانسان والصناعات التقليدية .

وبذلك ينتهى من محاولته لرسم منهج علمي
 محدد لدراسة الفولكلور ، فنختم الباب الأول
 بتوضيح أهمية دراسة الفولكلور في الكشف
 عن حضارة الشعب ، ومعرفة تصوره لجوانب
 الحياة المختلفة ، وممارسته لها . ويتصدى
 لكى ينفذ عن الفولكلور ما علق به من أوهام
 تقلل من شأن دراسته وتقبح من صورته ،
 ويعزوه ذلك الى رواسب استعمارية بغیضة ،
 ويدعو الى الاهتمام بالفولكلور الوطنى ، فما
 من أمة نهضت ، الا واستمدت فى خبرتها من
 مآثوراتها وقيمها الشعبية فى الفكر والفن
 وغيرهما . . .

وهكذا ينتهى الباب الأول والهام من
 الكتاب ، ويأتى بعده الباب الثانى وقد خصصه
 لمصادر الفولكلور العراقى فليخص فيه هذه
 المصادر حسب الحروف الابجدية
 وبذلك ينتهى هذا الكتاب الصغير الذى كتبه
 مؤلفه فى جلسة واحدة ، أثرت بالضرورة
 فى جوانب كثيرة منه ، ولكنه على أية حال
 يفيد كمحاولة أو كمدخل للنظر فى المآثورات
 الشعبية وتصنيفها .



من الكفاءة ، ومجهزين بأجهزة حديثة حتى
 يمكن الوثوق بعد ذلك بما يضعونه بين أيدي
 الدارسين والمتخصصين من مادة شعبية .
 ويقترح صورا للبطاقات التى ينبغى على الباحث
 الميدانى أن يستوفىها ، فهناك بطاقات
 للرواة تدون فيها كل الحقائق الخاصة بهم .
 وهناك بطاقات خاصة بالموضوعات والمناسبات
 المختلفة . كما أن هناك نظما لترتيب هذه
 البطاقات لابد للباحث فى المآثورات الشعبية
 من معرفتها . وكذلك الأمر بالنسبة للصور
 الفوتوغرافية ، والتسجيلات الصوتية ، فانها
 ينبغى أن تصنف وفق مناهج خاصة هدفها
 تيسير الحصول على المادة وما حولها لمن يرغب
 من المتخصصين .

ويتحدث فى الفصل الثانى عن موضوع
 الفولكلور وعائلته ، فالموضوع هو دراسة
 حياة الانسان ، وما يتعلق به باعتباره
 فردا متميزا ، وباعتباره عضوا فى الجماعة
 الكبيرة ، من جميع جوانب حياته وانتاجه
 المادى والمعنوى . وأما العائلة فهو يديرها
 حول الانسان أولا من حيث هو انسان يمر
 بأطوار حياة محددة فى الولادة وما يرتبط بها
 من مراسيم ، وما يحيط بها من اعتقادات ،
 وفى الختان ، وفى الزفاف ، ثم فى الوفاة . ٢٠ -

The third entitled « Introduction to Folklore » by Osman El Ka'ak, issued by the Iraqi Ministry for Guidance, Baghdad 1964. The book is an attempt by the author to study folklore, its foundation, elements, national origin, and subjects. He also reviews the sources of the Iraqi folklore arranged in alphabetic order.

MAGAZINE REVIEW

By
Ahmed Adam

The author reviews an essay by « Serimati Lilatanka » entitled « Songs, Dances and Music of the Chinese Folklore ». He makes mention of many of the Chinese folk songs pointing out to the large number of musical instru-

ments on which the Chinese play, approximately 130. He also mentions some of the popular singers and musicians, and dancing traditions closely related to the theatre, which are influenced by the Chinese creeds. He also deals with of a few operas depending upon popular legends for subjects.

The other essay by « Sri H.D. Mehta » deals with the folk song in Surashetra, an Indian village. Both articles are from the « Robalinga Magazine » issued in New Delhi. The author speaks about the famous folk songs in this village. He gives as examples the Bahagan, Berma Kitigita, Garba, and Rasa songs, also celebration songs, cradle songs, Ekdoha and El Kawali songs. These songs are characterized by their shortness and simplicity.

men are fond. Men prefer a lion tatoo on the back of the hand. Women prefer the « haleel » tatoo on the brow, roses on the sides of the mouth, and the « houifer » long strips on the chin, and different tatoos on the palms up to the wrist, and on the feet.

SINAI THE CUSTOMS AND TRADITIONS

By
Tulba Rizk

The severe nature of Sinai — its barrenness, aridity and hilly terrain — has lent a genuine bedouin character to its population. This character is truly reflected in the following qualities and traditions :

- Love for freedom and nomadic life.
- Close family ties.
- Respect for the elders of the tribe and their counsel.
- Generosity and hospitality.
- Respect for honour, honesty, and women's chastity.
- The spirit of chivalry and bravery.
- The tradition of revenge.
- Tracking.
- Interest in costumes, fashions and women's make-up.
- The typically bedouin meals, consisting largely of barley, maize, wheat and rice, together with meat, butter and milk.
- Great power for enduring hunger and drought.
- Wedding, circumcision and other celebrations.
- Interest in poetry, music and dancing.
- Tatoo and cautery.

- Burial and mourning traditions.
- The belief in superstitions, omens, evil eye, and charms.

The writer deals with these customs and traditions, citing several examples of popular songs sung on different occasions associated with them.

THE FOLKLORE LIBRARY

By
Ahmed Morsi

The writer here reviews 3 books on folklore. The first entitled « Spotlights on Folk Narratives » by Farouk Korshid, issued by the General Egyptian Organization, under the Cultural Library series.

The author tackles the different evidences, which prove that the Arabs have known the story-telling, the news tellers and narrators a long time ago. It is answer back, to those who have condemned the Arab literature of being devoid of the narrative art.

He also reminds the people, of the value of the Arab folklore narratives, and their being the true reflecting pictures of the Arabs. He gives as examples the stories of « Antara Ben Shedad », « Seif Ben Zi Yezan » and « El Amira Zat El Hema ».

The second book entitled « The Baghdady Oaths » by Sheik Galal El Hanafy, issued by the Nahda Publishing House, Baghdad.

The book is divided into 20 parts. Each part deals with one of the various forms of the « Baghdady Oaths ». Adjoined to the book are several supplements for different authors, dealing with the « Al Helia, Mousilia, Al Emaria, Al Haithera, Al Sameraia, Al Karbelaeia, and Al Nasseria oaths.

the rarest Arabic manuscripts as well as documents from the Kaliphs and 'Waleys' to the monks. Among this collection there was a peace document with the Prophet's seal, written by Omar Ibn El-Khattab.

Historians puzzled over the name of Sinai since it was not mentioned at all in the Ancient Egyptian scripts. They used to call it 'Khast Mefcat' or 'Dormefcat' i.e. the Mountain of Turquoise. The land of Sinai was also sometimes referred to under the name of 'Piado' which means mines. Possibly the name of 'Sinai' has been derived from the word 'Seen' which was the name of the Babylonian moon god that was worshipped in many parts of western Asia including Palestine.

COSTUMES, FASHIONS AND ADORNMENT IN SINAI

By

Dr. Osman Khairat

A great number of bedouins live in Sinai, and are of simple appearance and costume. A bedouin wears on his head, the « Agda » a turban of white cloth, with its tip dangling on his back ; wound around it is a black wool «ogal» called the (mareera). He wears a white cape, a leather belt, with a dagger « the shebreya » hung on the left side. In winter he wears a red or black cape of sheep wool.

The bedouin woman wears two different, long black costumes. One with ordinary short sleeves. The other associated with wedding celebrations and other occasions, of long triangular shaped like sleeves, wide at the top, and narrow at the ends.. They are tied at the back, so that she can work easily.

The women show great skill in embroidering their clothes. They adorn

the sleeves, the front part, the sides, paying special care to the back part of their dress. It is variously named, for example « Al Mekas », « Al Gisan », « Al Galada », « Al Bezra », etc.

The bedouin woman pays special care to her hair. A girl plaits her hair ordinarily ; while a married woman add sa few more plaits tied with red embroidered ribbons

She has eight long thin plaits, hanging over her brow and tied at the sides to the large plaits. She covers her head with a large black embroidered veil « the Kena'a or Kharga ». A girl wears a red veil adorned with silver coins and shells. A few small coloured golden coins adorn her brow increasing every year, until they make up three small lines, as a notice of her reaching the age of marriage. Being married she takes off this part and wears a veil.

The eastern bedouin women cover their faces with the « borqo'o » with the exception of the eyes. It is of different shapes, colours and is adorned with gold and silver coins.

The bedouin women are fond of silver ornaments, and know not the earrings. They show great skill in coloured-beads works, and in weaving the wool of cattles, sheep and goats.

The Sinai bedouins pays due care to the ornaments on saddles, which are of gay colours and various shapes. « Allambarka » covering the camels breast is considered an excellent model for leather craftsmanship, with its various engravings, and thin leather strips.

Specialists in tatooing hands and brows are very popular at the market of which bedouins and especially wo-

is considered the most important region of Sinai from the population as well as the economic point of view ; second the middle region with scattered inhabited places ; third the southern region which is characterized by its high hills. Natural resources and trades differ from one region to another. In the north agriculture is the main trade, together with fishing and game-shooting. In the south minerals are the main resource, while rearing is to be found in the mid-region. Agricultural rotation is inconsistent owing to water shortage. Each tribe has its own pasture for cattle and sheep grazing. Fishing comes next, it is centred in the Bardaweel lake, the Suez gulfs and Aqaba, and Al-Tor town. Prospecting for minerals comes last.

The inhabitants of Sinai are divided as follows. In the north one finds the Sawarka, Al-Rameelat, Al-Barketyia and Al Masied tribes. In the middle region there are Al-Tiaha, Al-Tarabin, Al-Hoytat and Al-Abayda tribes. If we go southward we find the Sawalha, Mozina, Al-Aleekat, Awlad Said, Al-Badara and Al-Gabaleya.

Density of population is closely connected with the Sinai reliefs and its geographical nature. Most of these gathering centres lie along the northern coast of the Mediterranean, due to its easy means of transport as well as the availability of water.

SINAI, ITS HISTORY AND MONUMENTS

By

Dr. Ahmed Fakhry

Sinai has a prominent historical importance, which is not confined to the Pharonic epochs only. It played

a vital role during the early centuries of Christianity. In Sinai, there is still one of the most famous monasteries in the world, which is a treasure-house of reminders of ancient Christian devotion.

Indeed Sinai is a panorama of a long succession of ancient civilizations. Pharaoh after Pharaoh left monuments and inscriptions in many parts of Sinai. There are inscriptions of great kings like Cheops, Senefru, and Zoser, founder of the third dynasty. The mines of Sinai held great importance to the Ancient Egyptians being the main source for turquoise at that time.

An alphabet, known to scholars as the Sinai alphabet is believed to be one of the main sources of the Phoenician alphabet, from which the modern European tongues are derived.

St. Catherine's monastery is one of the world's most famous monasteries as well as one of the oldest sanctuaries in Christendom. There is a very precious collection of icons in the monastery. Indeed, St. Catherine's is the most important collection of its sort throughout the world.

Besides, thousands of books and manuscripts, mostly in Greek, including the oldest testaments in the world, are kept in the monastery's library.

Beside the old Church of the monastery, lies a mosque, symbol of tolerance and brotherhood in faith. This mosque is simply constructed, and is always open for prayer. Yet it contains two interesting Islamic monuments, a wooden chair with Kufic inscriptions and a Fatimid 'minbar' or pulpit, both of which, together with the mosque, go back to the Fatimid era.

Furthermore, the monastery's library comprises quite a large number of

turbans, and garments with loose sleeves. The bedouin man puts on a loose garment made of thick rough stuff of white and black colours. His turban is red or blue or green or yellow in colour.

Urban Yemeni woman is always veiled, unlike bedouin woman. The veil is made up of two parts. The first part — yellow in colour — hides the mouth, the other — black in colour — hides the whole face. Moreover, she is dressed in a sheet with yellow, red and blue decorations, that covers her whole body.

The writer deals with the different costumes that are put on, on different occasions as well as the jewels and beautifying methods of the woman both in the town and in the desert. He goes on to speak about the marriage customs in Yemen which ceremonies and celebrations last for about three days. On the first day, relative women of the bridegroom accompany the bride to the bath, this is called the 'bath day'. On the second day, 'embellishment day', women gather together around the bride to embellish her palms and feet with beautiful ornaments. On the third day banquets are held, popular songs and songs in praise of the Prophet are sung in celebration of the 'Doukhla' which means the 'wedding night'. Celebrations go on for about three weeks in the course of which marriage ceremonies are accomplished.

Dancing and singing hold such a prominent place among Yemeni arts and customs. Usually women do not dance in the presence of men. In one of the popular dances two women dancers hold each other's hand and dance to and fro, bowing gracefully and kneeling in exquisitely rhythmical steps. Men dancing is different from that of women.

They usually have communal dances where they step heroically to and fro, to the right and to the left, brandishing their daggers in a lively rhythm.

The musical instruments used are the flute, the drum and the tambourine.

Characteristic among their folk-arts are leather-adorning and glass works together with textiles ornamented with gold and silver threads.

The Yemeni people are remarkable for their taste and love of literature, especially folkloric literature. Many have risen to public fame as the popular-poet 'Abdel Rahman El-Aney'. They are also fond of 'Mouashahat' which differ in character from the 'Andalusian Mouashahat', 'Mohamed Ben Hussein El-Kawkabani' is noted in this field.

SINAI, THE LAND AND THE PEOPLE

By

Mohamed Sabry Abdel Hakima

Sinai is the eastern-north gateway to the African continent, through which waves of Arab emigrants passed and mixed the African north with semetic blood and Arabic culture. Sinai is situated between the gulf of Suez and the gulf of Aquaba, to the east of the Nile Delta, and Western-North of the Peninsula and the Western-South of Syria.

Sinai has a geographical importance, due to its riches, variety of products, besides being a principal route of transport.

It is divided into three parts ; first the northern region which consists of winding planes along the coast of the Mediterranean, sloping northward. It

for long. A song is the product of the individual artistic skill, and together with the contributing role of the numerous popular singers, it has reached its final stage familiar to us. Hence the folk song is considered as a communal work in composition and singing.

Folk songs are of the most popular forms of folklore, for the simplicity of their tune, facilitates their circulation.

THE FOLK SONG ITS MUSIC AND RELATION TO WORDS

By
Ahmed Morsi

The folk song is distinct from other popular expressive forms, sharing certain characteristics, in that it should be sung ; consequently one cannot ignore the musical side, when studying the folk song for being correlated with the general characteristics of the song.

Generally, all folk songs have a joint simple melody, consisting of a number of musical units, of simple construction, which suits the experience of society and its knowledge of music.

Undoubtedly, music in Egypt shows clearly the principles and origins of a great art, yet is still in need of the efforts of researchers and scholars.

Flexibility, one of the main characteristics of the song, is considered of the main reasons, that led to the rise of a great number of songs.

In Egypt, there is a great similarity of tunes among the different songs, and as an example the song « Iza Kunt Mesafer Khodny Me'ak », — Take me away with you.

Unity and interrelation of words and tunes is an established fact, while words remain the main partner in this interrelation or union ; and, unless we

possess the means to judge music and words inseparably, we cannot pass our judgement over the song. Both the musical and poetical pieces are closely related together by the same constructive standards ; and the foot in the poetic unit or verse, has its synonym in the musical unit.

It happens sometimes that the folk music is affected by the urban music ; but it has been noticed that this impact touches not all. The change takes place according to the taste and sense of the society.

Therefore it is impossible to understand a song fully without a thorough study of both poetry and music which are the main elements of the song.

MONUMENTS AND FOLK-ARTS IN YEMEN

By
Abdel Fattah Eid

Yemen is characterized by its ancient civilization, represented in a number of monuments dating back to the Mainiyan, Shabean and Himierite epochs, such as the Maarab Dam — the greatest of old Arab dams — together with other mansions and temples in Sana'a, Ma'arab and Zaffar, etc.

Popular architecture in Yemen has a unique character. Houses are lofty ; they all look white-washed as they are built of stone. Windows are decorated with fascinating stained glass and other ornaments. Rarely is there a house without a garden or a pool in the garden surrounding it which is called « Shazouran ».

Yemeni costumes are distinguished by their lovely, showy colours. The belt and the dagger are indispensable to every Yemeni. They are often set with gold and precious stones. Men wear

From there he goes to Tunisia where early attempts at folklore studies have been made. Many books were produced dealing with the different customs and habits. He gives as example, the El Tigani El Tunisi's book entitled « Tohfet El Arous » dealing with the make-up, dressing and wedding traditions. Of the old authors, noted in this field, Ibn Khaldoun ; of the moderns, Mohamed Belkhoga, Ahmed Gamal El Din, and El Sadek El Rizky. Together with the folklore troupe formed by the government, a new department for folklore was founded at the national folklore museum.

Next, the author moves to Algiers, where a large number of researchers and scholars have paid due care to folklore studies. Noted in this field are El Sheik Al Telmisani, and the French Baron Cara De Vaux in « Les Penseurs de l'Islam » ; besides the articles issued in the « Revue Africain » Magazine. An ideal folklore museum has been established, namely, the national Bardeau museum.

Great care has been paid by the French to the studies of Arabic and barbaric accents in Algiers, besides folk music and other folk inheritances.

The author sums up by reviewing the rich folklore of Morocco, and the numerous studies undertaken by Arab, French and Spanish scholars, who have traced its sources, classified its articles and researches, dealing with its different subjects, as done by « Mohamed El Wezani » and the Spanish traveller « Marmol ».

THE FOLK SONG AND THE POPULAR SONG

By

Fawzi El-Antil

The folk song can be defined as a lyrical poem of unknown origin, that is,

it originated long ago among people, and has been circulated for ages. As to the popular song, it is of pure literary origin, inspite of the difficulty of elucidating this among its various parts, for it has been widely circulated among people, that no heed is any more paid either to the composer or musician.

It is extremely difficult to differentiate between the folk song and the popular song, because of the great extent of inter-action, and as a result, the difference between them is casual and not being inherited.

There are various and numerous songs, that the Irish folklore Committee is faced with about 25 different forms of songs, in subjects and purposes.

Of the simplest methods of classification, is that of dividing these songs into two main groups : songs for women, and others for men.

« Love songs » which deal with the amorous description of the lover of his sweetheart, expressing his love for her, are of the oldest forms of songs. He also makes mention of the cradle and mournful songs, all of which are associated with women only.

Due care has been paid to labour songs, being classified according to the nature of the work and its tempo. For example, songs of weaving, water carrying, grinding and construction works, etc.

Ritual songs are prominent among folk songs, and so are the wedding, sowing and harvest songs.

Researchers have paid due care to the musical side of the song, noticing that the tune is part and parcel of composition in the folk culture.

The composition and circulation of the folk song has taken up researchers

The job of the field-work researcher is mainly based on getting acquainted with the narrators, befriending them and thus convincing them to provide him with the material he is looking for, so that it may be recorded in its natural sequence and analysed to be made use of in the answer-cards.

The writer assures the importance of casual knowledge mentioned by the narrator, even though they are not included in the questionnaire booklet. He points out that the research-worker has to record some information about the narrator, such as age, religion, profession and the circumstances of recording.

Having accomplished these steps, the research-worker sends the work together with the photos and figures to the experts committee centre which, in turn, subjects them to analysis, with a view to define the elements to be presented in the atlas. After preparing the different maps showing the object's existence or non-existence, its social popularity and the psychological attitude towards it etc..., a scientific comment must be made, comprising, in its first part, a keynote to the different symbols and places, while the second part covers the essential complementary information about folk-material, narrators and other necessary things that have not been included in the atlas.

In conclusion, the writer says that the folklore atlas is a basic work, a starting point for further researches.

FOLKLORE STUDIES IN THE WESTERN PART OF THE ARAB WORLD

By

Osman El Ka'ak

Folklore in the western part of the

world goes back to various elements and intrinsic origins in the Arab people. Most of this folklore was introduced to the Western Arab Nation through the different Arab tribes, since the first century of the Hijra. They have derived their poems, epics, proverbs, accents, songs and customs from religious occasions and festivals.

In reality, folklore studies — in the author's view — include the following elements :

- 1 — National Committees of Folklore.
- 2 — Institutes for Folklore Studies.
- 3 — Folklore Troupes.
- 4 — Folklore Museum.
- 5 — Papers and books specialized in folklore.
- 6 — Folklore Bibliography.

The author makes mention of the elements and principles, which he thinks essential for a massive folklore survey. To him folklore is presented by the changing stages of age, and the human needs for food, clothing and dwellings. Folklore also means the different arts dependent the word, tempo, action, composition, and the different stages they have undergone, besides the folksciences dealing with astrology and popular medical treatment.

The author reviews the efforts exerted in the folklore studies, all over the western part of the Arab nation.

He starts with Libya and its rich folklore, and points out the great interest of Italians in the Libyan folklore studies. He talks about old Arab authors, like El Yacoubi, El Bakri and El Edrisi ; of the moderns he mentions Ali Muostafa Al Masrani and his books on « Goha in Libya », « Libyan proverbs » and « The Libyan Folklore Dictionary ».

A BRIEF SUMMARY OF THE ARTICLES AND STUDIES OF THIS ISSUE

Translated by

Fikry Mounir and Samira Soliman

FOLKLORE ATLAS

By Dr. Mahmoud Higazi

This article is an attempt at defining the methodological bases for preparing the folkloric atlas. Popular inheritance, the writer maintains, is closely associated with the locality. This fact was found out by the German scholar « Mannhardt », after Grim had classified folkloric aspects according to a comparative historical manner. By 1925 the locality factor came into being. Afterwards atlas projects followed each other in Germany, Sweden, Poland, Switzerland, France, etc.

The material necessary for preparing the ground for the German atlas was collected by means of the method of resident correspondents who volunteered to complete the questionnaire booklet ; whereas the Polish and Swiss atlas had recourse to field-work researchers who were both theoretically and practically trained. The method of correspondents has the advantage of the facility to collect the material in quite a large number of places. Correspondents are not paid for their contributions as this method is usually inexpensive. Yet, it has some defects, i.e., correspondents are not often available, consequently centres of collection are not systematically covered. Moreover correspondents do not understand all the questions, and neglect some of

them ; others give up after a certain period. All these factors, when taken into account, result in the inconsistency of the process of collecting folkloric material, thus rendering the field-work research a far better method, being much more accurate and systematic, despite the relatively few centres of collection it affords.

The process of preparing the questionnaire booklet, which is completed by field-work researchers, is among the works of the committee for atlas experts, that is, the body which supervises the process. The questions of the Swiss atlas are arranged in such a way as to enable the research worker to cover a centre within three days. Priority is given to folklore at putting down questions and the possibility of making it clear through maps. It is generally agreed upon that questions must deal chiefly with popular beliefs and customs.

The atlas experts committee, then, outlines the points of collecting material, which should cover, in a fairly geographical manner all centres, regardless of their density of population, i.e., every area will have the same number of points since what matters most is the diversity of types of folklife. It was necessary to add a few more points when the principal points did not fully reflect the whole region.

with our folklore in dancing, music, poetry, etc. has also been issued.

Moreover, special attention has been paid to the different troupes of folk-dance and puppet theatre. Inspired by folklore, these troupes contribute to the popularity and development of national folklore, being presented in a modern vague compatible with the public taste.

The writer stresses the fact that all these efforts — exerted in the field of

folklore — emanate from the nature of the phase through which our society passes ; from its increasing awareness of the need for self-realization through artistic expression ; the acceleration of progress through implication, images, forms and movements, and subjecting the various elements that combine to make up culture to through scientific planning ; together with faith in the freedom of cultural work on the one hand and the decentralization of cultural services distribution on the other.

FOLKLORE AND THE MINISTRY OF CULTURE PLAN

By

Dr. Abdel Hamid Younis

Cultural planning is an outstanding feature of every socialist society that adopts the realistic scientific view. The nature of culture, its flexibility, its power of imparting knowledge and experience and of realizing human existence resulted in its exclusion from the general planning in the past stages where the human will-power to effect a change was confined to the material sphere only.

The Ministry of Culture has realized this fact — a fact which is clearly seen in a preface by Dr. Sarwat Okasha, Minister of Culture, to the book including the ministry's plan for the year 1967/1968.

There has been a full awareness of culture, due to the essential, positive rôle it plays in the life of man — a rôle that keeps pace with human development and is part and parcel of it. The Ministry has also realized the need for balance between the requirements of our age (which is characterized by the quest for progress) and the human and national inheritance.

The plan has given due attention to folklore being the origin of knowledge and the various forms of artistic expression as well as the basis for the cultural framework of the individual and society.

Hence folklore takes a leading rôle and the cultural elements which are vital and versatile are integrated with

scientific planning. Folklore has always been a true expression of the spirit of the community and a genuine reflection of its diverse feelings and reactions. A nation could express its impressions and give voice to the ecstasy inspired by victory as well as the sadness and frustration associated with predicaments it underwent, through its folk-traditions.

The article reviews the achievements of the Ministry of Culture in the field of folklore. A centre of folklore was set up in 1957 with the object of facilitating the collection and classification of folklore material, to be put at the disposal of research workers and scholars.

A specialized library was established and provided with different equipments so as to enable research-workers to carry out the process of collecting, recording and classifying folkloric material on scientific basis.

A higher institute for folklore studies is being set up to prepare a group of students specialized in folklore, and acquaint them with modern systematic methods of research.

A quarterly magazine, namely, *Al-Funoun Al-Sha'biya*, specialized in folklore studies has been issued; it fulfils its rôle of deepening the concept and studies of folklore, together with acquainting the public with all the aspects of folklore. A series of books dealing



EDITOR IN CHIEF :

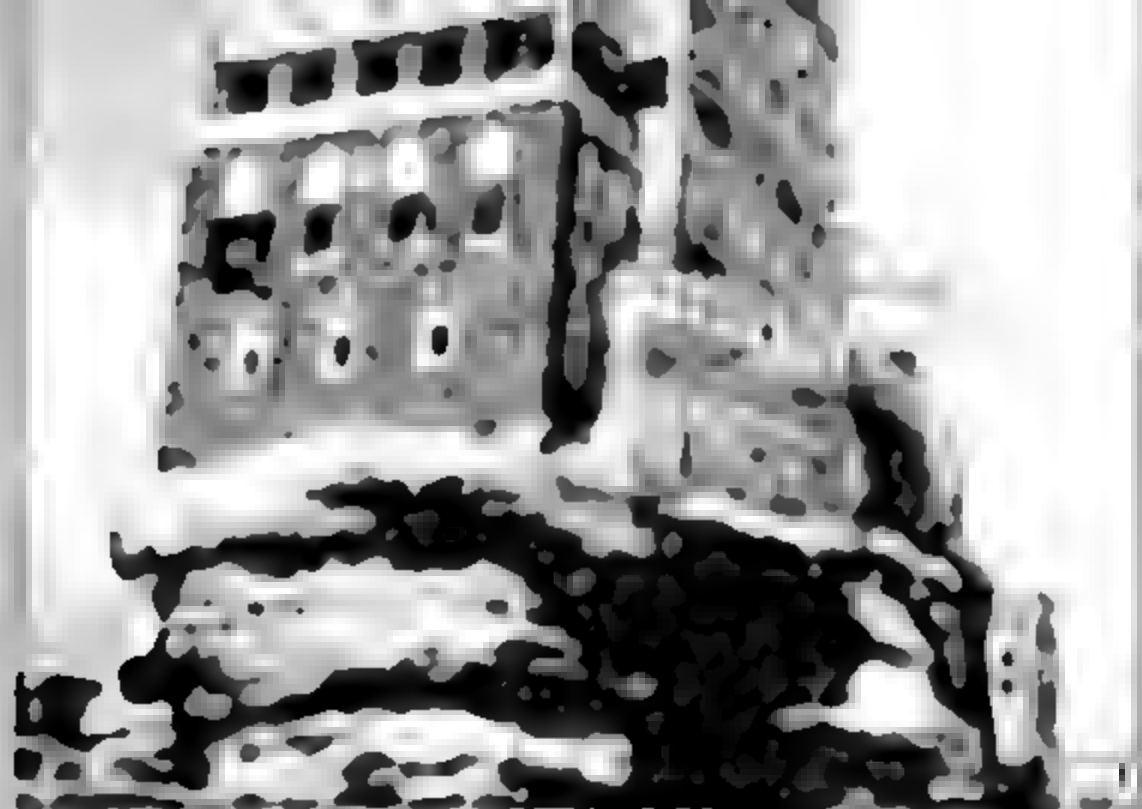
Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :

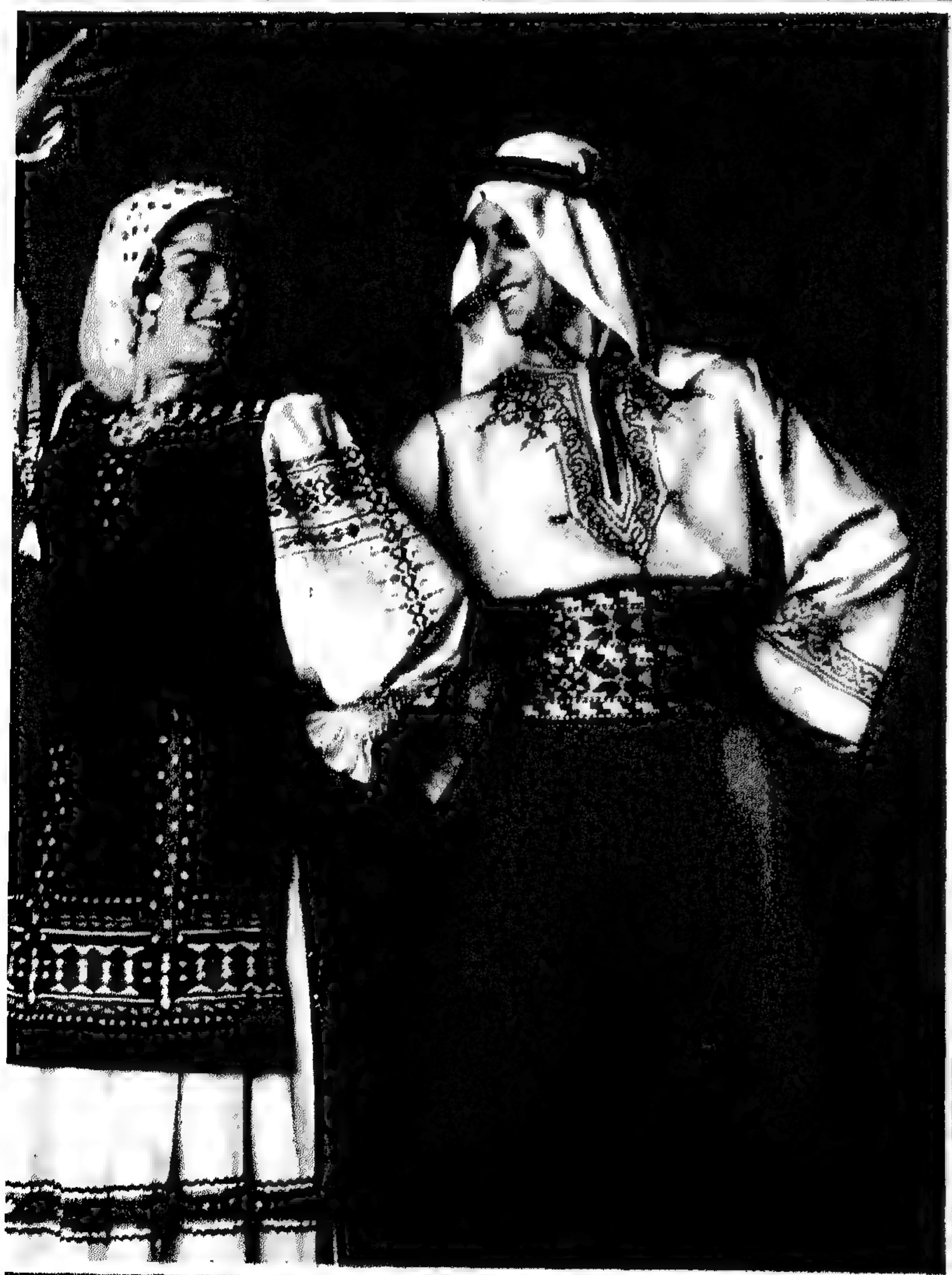
ABD EL SALAM EL SHERIF

A Quarterly Magazine
Office : Oreço Bldg., July Street 26

No. 5
FEBRUARY 1968



الفنون الشعبية





الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

رئيس التحرير

الدكتور عبد الحميد بيونس

هيئة التحرير

الدكتور محمود الحفنى
أحمد رشدى صالح
عبد الغنى أبو العينين
فتوح العنتيل

المشرف الفني

السيد عز محمد

سكرتير التحرير

فكر محمد منسى

فهرس

٣	الفولكلور بين العلم والتكنولوجيا د . عبد الحميد بونس
٩	فضية انتشار التراث الشعبي فوزى العنتيل
١٥	مراكز ومعاهد الفولكلور في أوروبا د . تبيله ابراهيم
٢٣	اسلوب الرقص الشعبي سامى زغلول
٢٩	اتجاهات الباحثين في الحكاية الخرافية د . محمود فهمى حجازى
٣٧	لعب النار الحديث او حرب المعجم د . فؤاد حسنين على
٤٥	الخرز الشعبي والعقائد المرتبطة به سعد الخادم
٥٥	ادندان مدينة النحت البارز جودت عبد الحميد
٦١	المعرض الدائم الفنون الشعبية في وكالة الفورى د . عثمان خيرت
٨٥	جمع العناصر الشعبية صفوت كمال
٩٣	ابواب المجلة
٩٤	جولة الفنون الشعبية احمد آدم محمد
٩٩	مكتبة الفنون الشعبية
١٠٥	عالم الفنون الشعبية اميل عازر وفكرى منير

الرسوم التوضيحية

ناديه يوسف

فوزيه رزق الله

سوسن الشافعى

اليس عزمى

فتحى احمد

الفولكلور

بين

العالم والتكنولوجيا

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

كان طبيعياً أن تتجدد مناهج الدراسة للمادة الفولكلورية ، مثلها في ذلك مثل كل معرفة حية لمادة أصيلة من مواد الحياة الانسانية ، وان كل من يوازن بين مجال الفولكلور في القرن الماضي وبين مجاله في هذه الأعوام الأخيرة يلاحظ اتساعاً ملحوظاً في هذا الميدان ، جعل المدارس يضيفون اليه من العناصر والمواد ما كانوا يخرجون من أرقامه في هذا الفرع من فروع النشاط الانساني ، الذي استقل به علم خاص هو علم الفولكلوريات . ولقد كان المعنيون بهذا النوع من الدراسة يبالغون في الحماس ويلجئون على المبادرة الى الجمع والتقسيم ، وذلك لما لاحظوه من التغيرات الجسيمة في الحياة الريفية بفضل الثورة الصناعية ابان القرن الماضي ، وما تبع ذلك ، في ظاهر الأمر ، من اختفاء تقاليد طال العهد عليها . وظهر في عالم الدراسة مصطلح مشهور هو « البقايا وشبكة الزوال » ومعناه المبادرة الى تسجيل العادات والمعتقدات السائدة في الريف قبل أن تصبح أثراً بعد عين .

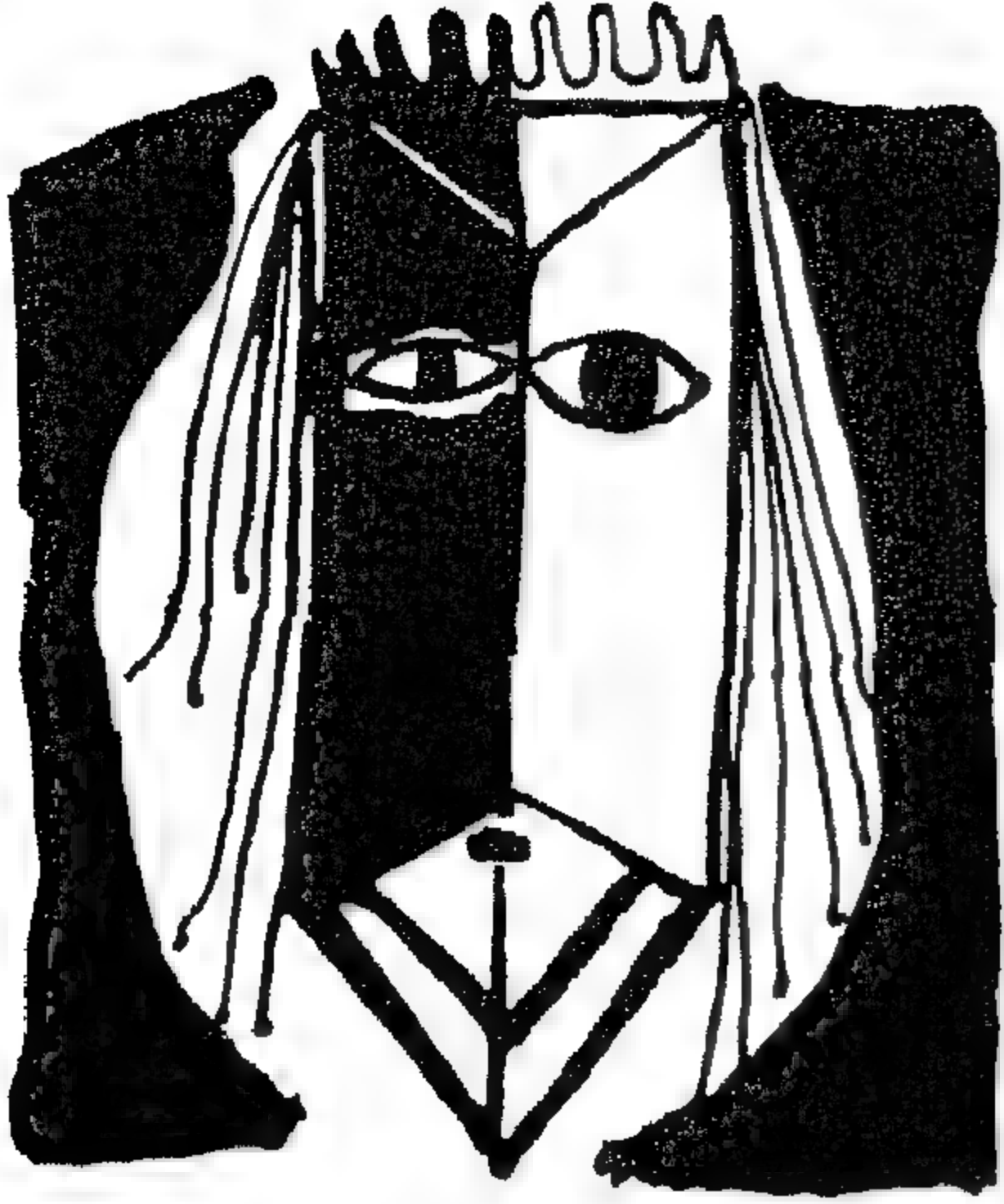
ولعل السبب في هذا الحماس وقتذاك هو تصور الباحثين أن « الشعب » إنما يرادف المجتمع المتخلف في الأرياف . ولا يزال بعض الباحثين الذين لم يطوروا مناهجهم يذهبون الى أن الفولكلور هو « علم الانسان الريفي » : أي أنه فرع من فروع علم أوسع هو الأنثروبولوجيا « أو علم الانسان وأنه مقصور على مرحلة بعينها من مراحل التطور الانساني هي مرحلة الزراعة .

ولابد أن نعترف بأننا تشبثنا بهذا النظار فترة ليست بالقصيرة ، وان كانت عنايتنا بالدراسات الفولكلورية الجادة لا تكاد تتجاوز نيفا وعشرين سنة ، ولذلك ظهرت العناية بالابداع الشعبي في تردد واستحياء وكانت نوعاً من التعاطف القائم على الاستعلاء نحو

الأميين من الفلاحين وأضرابهم • ثم عنيت الأوساط الأكاديمية بالأدب الشعبي وعكفت على دراسة المذون أو المشهور من هذا الأدب • ولما اتسع المجال رويدا بحيث يشمل سائر المواد الفولكلورية ، تذبذبت الدراسة بين مفاهيم مختلفة ، يعتصم بعضها بالجوانب الروحية أو المعنوية ويضيف بعضها الآخر عناصر من الفنون والحرف التقليدية التي يخشى عليها من الانقراض تحت سنابك الآلة الضخمة الهائلة وبتأثير ما يستحدثه الانتاج الكبير من تغيرات بل انقلابات في علاقات الناس ووسائل عيشهم وضروب سلوكهم •

ويعود الفضل الأكبر والأهم في تصحيح مفهوم الفولكلور واتساع مجاله الى الاعتراف بالواقع النفسى والفكرى للأوساط التي على بصر بالقراءة والكتابة والتي نالت حظا لا بأس به من التعليم النظامى ، فقد أثبت هذا الواقع أن الاعتقاد فى الخرافات وممارسة بعض العادات التي اقترنت فى الماضى السحيق بالسحر ، ليس مقصورا على الريفين « البسطاء » فى القرى والأرياف ولكنه ينتشر عن وعى وغير وعى بين المتعلمين وما أكثر الشواهد التي يسجلها العلماء على هذه الظاهرة ، وحسبنا أن نذكر أن أحد المشاهير النوابغ فى الطاقة الذرية كان يأبى أن يمر تحت سلم خوفا من أن يصيبه ضرر ما ! وهى عادة منتشرة فى كثير من البقاع تنطق بفسوخ الاعتقاد فى الفأل والطيرة حتى بين العلمين ولا يزال الكثيرون من العلماء والفنانين وأرباب الأعمال يلجأون الى قراءة الطوالع وما يشبهها قبل الاقدام على عمل جديد وهكذا اتسع مصطلح « الشعب » حتى أصبح يدل على مستوى معين من الفكر النظرى ومن الممارسة العملية حيثما وجد • وهو مستوى يمكن أن يوجد فى قمة الهرم الاجتماعى وقاعدته على السواء • ولقد كاد العلماء المتخصصون فى الفولكلور يجمعون على أن المادة الشعبية موجودة فى الطبقات الأرستقراطية القديمة وجودها بين أوساط المتعلمين وأنها تتعرض للتفكك على الأيام فتتفرط روابطها وتنحسر فى أعماق الذاكرة وتكمن فى اللاوعى وتبقى جلية واضحة كلها أو بعضها بين الريفين وفى سفح الكيان الاجتماعى فى الحواضر •

وربما كان أهم تصحيح لمفهوم الفولكلور هو الذى انتهى اليه جمهوره (العلماء أخيرا ، فقد كان الشائع أن المأثورات الشعبية إنما هى مخلفات من الماضى السحيق لا يمكن تحديد تاريخها على التحقيق أو الترجيح وأنها استقرت فى عقول البسطاء من الناس وحفرت لنفسها مكانا فى ذاكرة كل منهم وأن هذه المأثورات من الجمود بحيث لا تقبل التطور أو التغير وقصاراها أن تتفكك وتتحلل وتفتنى • ولقد عدل هذا النظر الذى تجس له بعض علماء الانسان بما أكدته الملاحظة العلمية من أن المأثورات الشعبية ليست كلها محصلة عصر واحد وأنها ليست مجرد رواسب متحجرة تخلفت من الماضى ولكنها قاومت الزمن بما فيها من قدرة على الحياة والاستمرار وأنها تتسم تبعاً لذلك بالرونة التي تجعلها قابلة للنمو قادرة على التطور والملاءمة بينها وبين الظروف الجديدة • ومن الخير أن نسجل أن الفولكلور ليس شارة على الماضى وليس زائرا وافدا من بيئة أخرى : انه ينتمى الى المجتمع الذى يتفاعل معه ويفيد منه والى اللحظة التي يحقق بها وظيفة حيوية وانسانية من وظائفه الكثيرة : انه ليس حلقة من سقط المتاع وليس عائقا من عوائق التقدم بل انه متجدد أبدا مهما قيل عن عراقته ففيه القدرة على تعديل شكله ومضمونه وتعديل وظيفته •



ونرى لزاما علينا أن نقول للمهتمين والخائفين ان الفولكلور ، عند الدارس المستكمل لعدته ، قوة حية لا تنفذ ، تسير بخطوات تكافى الحياة الاجتماعية فى ايقاعها وهى تعدل نفسها لظروف الحاضر فى نفس الوقت الذى تحمل فيه تراث الماضى . حقا ان كثيرا من العادات القديمة تختفى كما تتبدد حلقات كثيرة من الخرافة والوهم القديم بفضل التقدم التكنولوجى والعلمى بيد أن أشكالا قديمة من الفكر والتعبير تظهر بهيئة جديدة وزى جديد . وكثيرا ما يجد الباحثون معتقدات متعددة لاتهمت وانما تتجمع حول الوسائط اثل الجديدة والمناهج الحديثة . تتجمع حول قطارات السكك الحديدية والطائرات والسيارات والأطباق الطائرة وما اليها . ولم يعد الفولكلور ينظر اليه فى الريف فحسب ولا فى أطواء الماضى السحيق ولا فى مكنونات من كانوا يسمون بالبسطاء من الناس وانما ينظر اليه الآن باعتباره ثمرة العقل الشعبى الذى يعمل فى ظل هذا العصر وما فيه من مستحدثات تكنولوجية ويبحث عنه فى الحواضر وفى القرى والبوادر جميعا . وأصبح تأثير الافكار العصرية على نشأة ماثورات شعبية جديدة من أهم فروع الدراسة الفولكلورية اليوم .

ومن أهم التعديلات التى طرأت على مفهوم المادة

الشعبية أن الجانب المادى من الثقافة الشعبية قد أصبح عنصرا هاما من عناصر الفولكلور بعد أن كان معظم الدارسين يستبعدونه . ولم تكن الأدوات المنزلية والآلات الزراعية - مثلا - تدخل فى مجال الفولكلور عند الجيل السابق من الدارسين الا بشرط واحد هو أن تكون مقترنة ببعض المعتقدات والشعائر والمراسيم والعادات الشعبية . أما اليوم فقد أصبح من المعترف به أن التعرف على الحياة الشعبية بجوانبها الروحية والمادية من الأهمية بمكان لتفسير مدى التغير فى حياة مجتمع من المجتمعات . ومن ظواهر الفهم الجديد للمادة الفولكلورية والعلم الذى يدرسها تلك العناية المتزايدة بجمع الادوات الخاصة بالحياة الشعبية على اختلاف جوانبها وعرضها فى متاحف استطاعت فى فترة قصيرة أن تضاهى متاحف العاديات والآثار وذلك فى السويد وويلز وألمانيا والنمسا ورومانيا وغيرها .

ومن المسلم به اليوم أن الفولكلور قد يستوعب أى موضوع وقد يصدر عن أى جماعة أو عن فرد واحد ، فى أى زمان وفى أى مكان . ويستطيع المرء أن يلتمسه فى تلك الخبرات والمعارف والقدرات التى يحصلها المرء من الظروف الاجتماعية التى يولد فى كنفها . ان الفولكلور لا يحصل بالتلقين



المتعمد كالتعليم النظامي • انه ليس خلقا من
العدم • انه تطور شيء موجود من قبل في البيئة
ويتقبله الافراد ويرددونه ويمارسونه ويعيدون فيه
ويتناقضونه دون تدخل مقصود •

والفولكلور الذي يملكه الشعب والذي يحقق
وجوده ويوصل مزاياه ويبرز ملامحه يعتمد على
عمل الازل على الوحدة المشتركة بين افراد المجتمع
ووحدة فاعله فاذا تغيرت طبيعة العلاقات في هذا المجتمع
كان الفولكلور الخاص به قد يتفرق أو يتناثر ولكنه
يعود الى التمسك من جديد • والثورة الصناعية
مهما كانت قوتها ومهما كان تأثيرها فانها لا تقضي
على المادة الفولكلورية : قد تتحول العلاقات من
الدائمية الى الموضوعية وتبقى المادة الفولكلورية مع
ذلك مرتبطة بالعلاقات الجديدة والوحدات
الجديدة : مرتبطة بالافراد على اختلاف أعمارهم
ومهنهم ذكورا واناثا • وتسلم التجمعات القديمة الى
تجمعات جديدة لها وجدانها الذي يحقق وجوده
بالمادة الشعبية • ومهما يكن من أمر هذا الوجدان
الجمعي فانه لا يناقض الوجدان الفردي بل يعين على
توازنه وتكامله ، ذلك لأن الفولكلور خط مشترك
بين الافراد مثله في ذلك مثل الحواس والجوارح
وهو لا يعوق شخصية الفرد ولا تطور المجتمع :
انه جزء لا يتجزأ من مقومات الشخصية الفردية
والتطور الاجتماعي في وقت واحد • والفولكلور ،
بهذه المثابة ، فيه جوهر الانسانية وفضيلة القومية
ومزية المجتمع البشري وخصيصة الفرد •

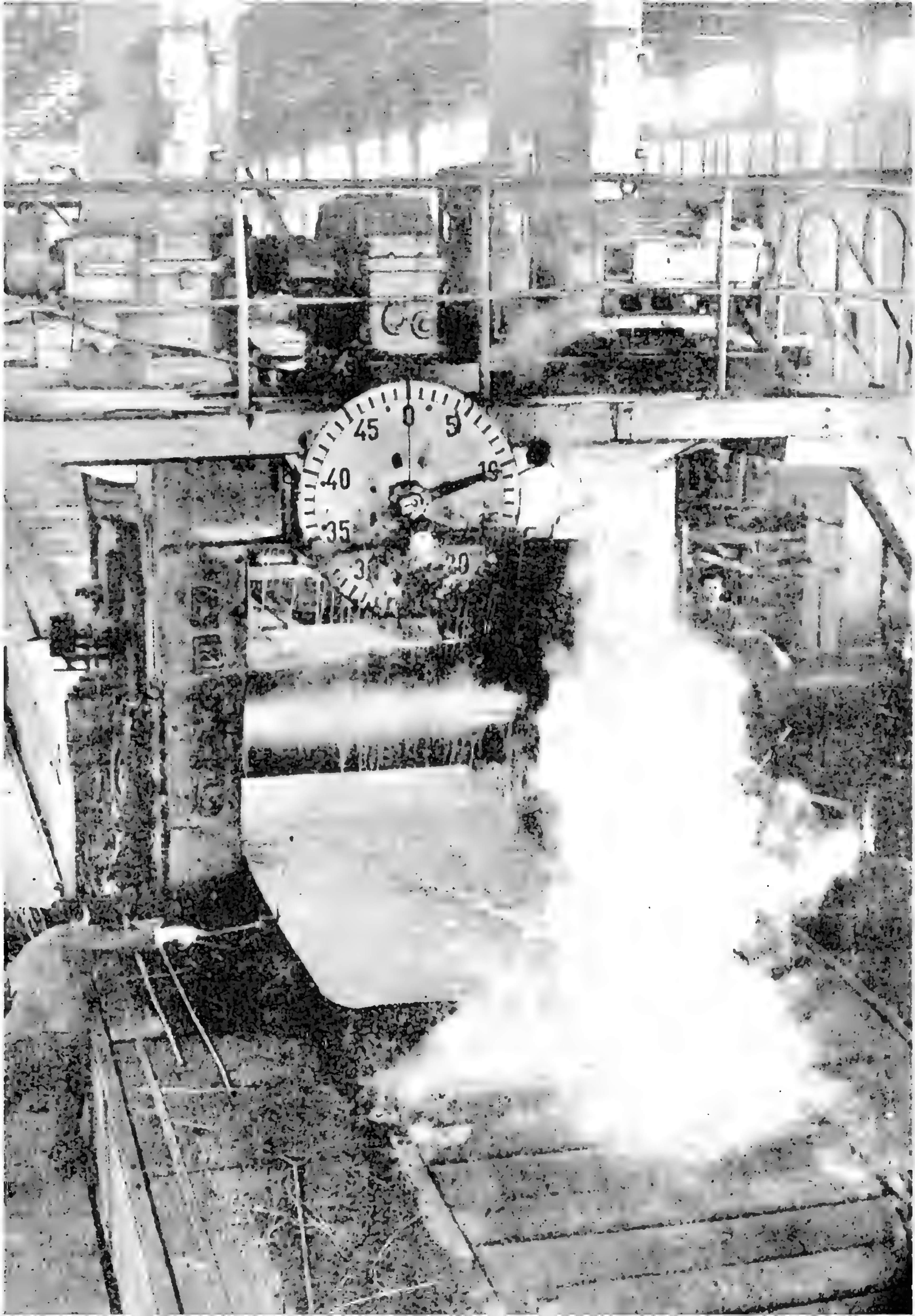
ولقد انتهى الأمر بعد مؤتمرات متعددة الى أن
يظهر الى الوجود فرع من الدراسة يتخصص في
الكشف عن الرواسب والبقايا - في ثقافة الفلاحين
وهو فرع منفصل عن علم الفولكلوريات • وهذا
الاتجاه الجديد قد حرر المتخصصين في الفولكلور
من الخطأ في المفاهيم باصطناع منهج يباين طبيعة
المادة الفولكلورية فأخذوا يعكفون على دراسة
الفنون الشعبية والآداب الشعبية حيث توجد دون
نظر الى التمييز السابق بين أميين ومتعلمين : بين
ريفيين وحضرين ولم يعد تحليل نصوص الأدب
الشعبي - مثلا - مقصورا على محاولة الكشف عن
أصولها القديمة واستخلاص مافي بنائها من أحداث
وشخوص وحبكات وانما يقيم هذا الأدب بمعايير
النقد الذي يقيم به أي أدب مثقف في العالم ولما

رأته « الملاحظة » قد أصبحت الآن من التعقيد بحيث
تتجاوز الوحدة الزمنية المصطلح عليها فقد أضحي
الاحساس بها وبما تنطوي عليه من دلالة قويا
دافقا • عند الانسان المتعلم بالمنهج النظامي
والمدرّب بالنهج التقليدي واستتبع هذا بالضرورة
أن تقع مسؤولية التعبير عن هذا الاحساس أو
محاولة التخلص من وقعه على الفولكلور • وكلما
حزب الانسان أمر أو تعرض المجتمع لأزمة نبض
الوجدان الفردي والجمعي بايقاع واحد واعتصم
بالفولكلور لأنه يجد فيه التعبير عن آماله والمتنفس
عن مخاوفه : انه الأمن النفسي في لحظات الحرج
والضيق : والفولكلور لا يصوغ الأحلام في شكل
الملاحم والسير والحكايات والأغاني ولكنه يستجيب
للواقع النفسي والحاضر الاجتماعي والمادي •

والباحث يجد الأمثلة القريبة على هذه الحقيقة
في المجتمعات الغربية التي بلغت فيها الثورة
الصناعية أوجها ، فان الانسان هناك عندما يوازن
بين حاضره وبين مستقبله القريب فانه يقع في
حيرة كبيرة من التطور الحاد في وسائل الانتاج
الآلي ولا يجد مناصا من الاعتصام بالمادة
الفولكلورية ، ولو أنه أدرك وظيفتها ادراكا تاما
لأصبحت بالنسبة له عصا التوازن في خضم
الأحداث المتلاحقة والتطورات المتعاقبة •

مجتمع العلم والتكنولوجيا

ومن حسن التوفيق أننا نفيد من تجاربنا
وتجارب الآخرين ونحن نعمل جاهدين على
استكمال مقومات الدولة العصرية المرتكزة على
العلم والتكنولوجيا • ولقد أدركنا أن هذه
« العصرية » لا تعني بحال من الأحوال الانسلاخ
عن قوميتنا وتراثنا الحضاري المجيد • وقد نص
« بيان ٣٠ مارس » الذي أصبح بمثابة العقد
الاجتماعي الذي يلتزم به أفراد الشعب على ادراك
دعامة من أعظم الدعائم التي يرتكز عليها الشعب
في تطوره وهي « الأصالة » • وهذه الخصيصة
تعبّر بوضوح عن الاعتراف الصريح بالتراث
القومي والشعبي والعمل على المساهمة بينه وبين
التقدم في العلم والتكنولوجيا • وهنا تبرز قيمة
الفولكلور باعتباره محصلة الثقافة الشعبية

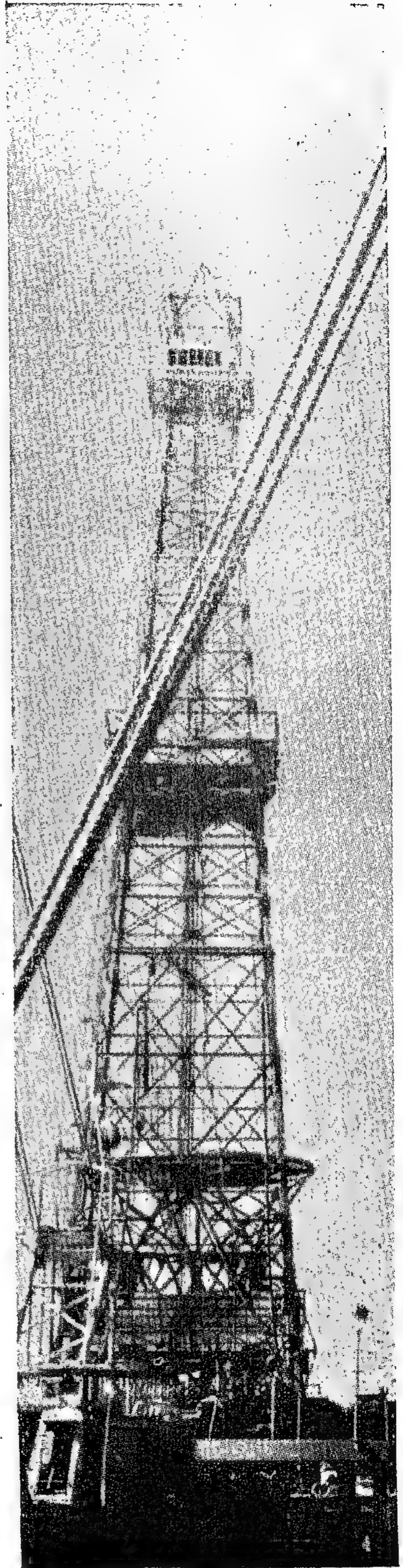


المتراكمة من أقدم العصور والمسايرة لتاريخ
الشعب على طول وتنسوع مظاهر حضارته :
والفولكلور العربى هو الذى يحافظ على دعامة
الأصالة ولا يقف فى وجه التقدم العلمى والتكنولوجى
بل يعين عليه على أساس المعرفة الصحيحة بطبيعة
الانسان وجوهر الانسانية والتكامل الحيوى بين
الفرد وبين اطاره الاجتماعى .

ان تجربتنا السابقة فى القرن الماضى تجعلنا
أكثر وعيا بهذه الحقيقة ، ذلك لأن رواد النهضة
الفكرية والأدبية تذبذبوا بين الأشكال الحضارية
القديمة وبين « العصرية » كما كانت تجسمها الدول
الأوربية التى أخذت بأسباب الثورة الصناعية .
وحاول البعض التشبث بما كان وحاول آخرون
التنكر للأصالة ولكن الحياة مضت فى طريقها
وكانت فطرة الشعب العربى وحيويته ومكانته من
التاريخ ومن الحضارة أقوى من أى شىء آخر
فاستطاع الاحتفاظ بعلامته الأصيلة على الرغم من
بعض الأذى الغربية .

واليوم ، ونحن على وعى كامل بنواميس
التقدم ، فأننا ندرك أن « المرء لا يجد الظل الا
تحت شجرة عميقة الجذور » ومن ثم فقد أصبح
من الضرورى أن نأخذ بأحدث مفهوم للفولكلور
وهو - كما أسلفنا - ليس تراث البسطاء ولا وهم
الأميين ولا ثقافة الريفيين ولكنه تراث الشعب
بأسره وهو لا يحول دون التقدم العلمى
والتكنولوجى بل يعين عليهما ويحتفظ فى الوقت
نفسه بأصالة الشعب . وإذا كنا نؤثر التخطيط
عن طريق مجالس عليا متخصصة فقد أصبح من
الضرورى أن يعنى القوامون على الثقافة بالمادة
الشعبية . ومن حسن التوفيق أننا نخطو فى هذا
السبيل الخطوة الأولى وذلك بإضافة متحف
« الفنون الشعبية » الى جانب متاحف الأثرية
العالمية . ونحن على يقين من أن هذا المتحف اذا
استكملت مقتنياته من « الجمعية الجغرافية » ومن
« المتحف الزراعى » فانه سيصبح فى نفس المكانة
للمتاحف المماثلة فى السويد وويلز ورومانيا
وألمانيا والنمسا وغيرها .

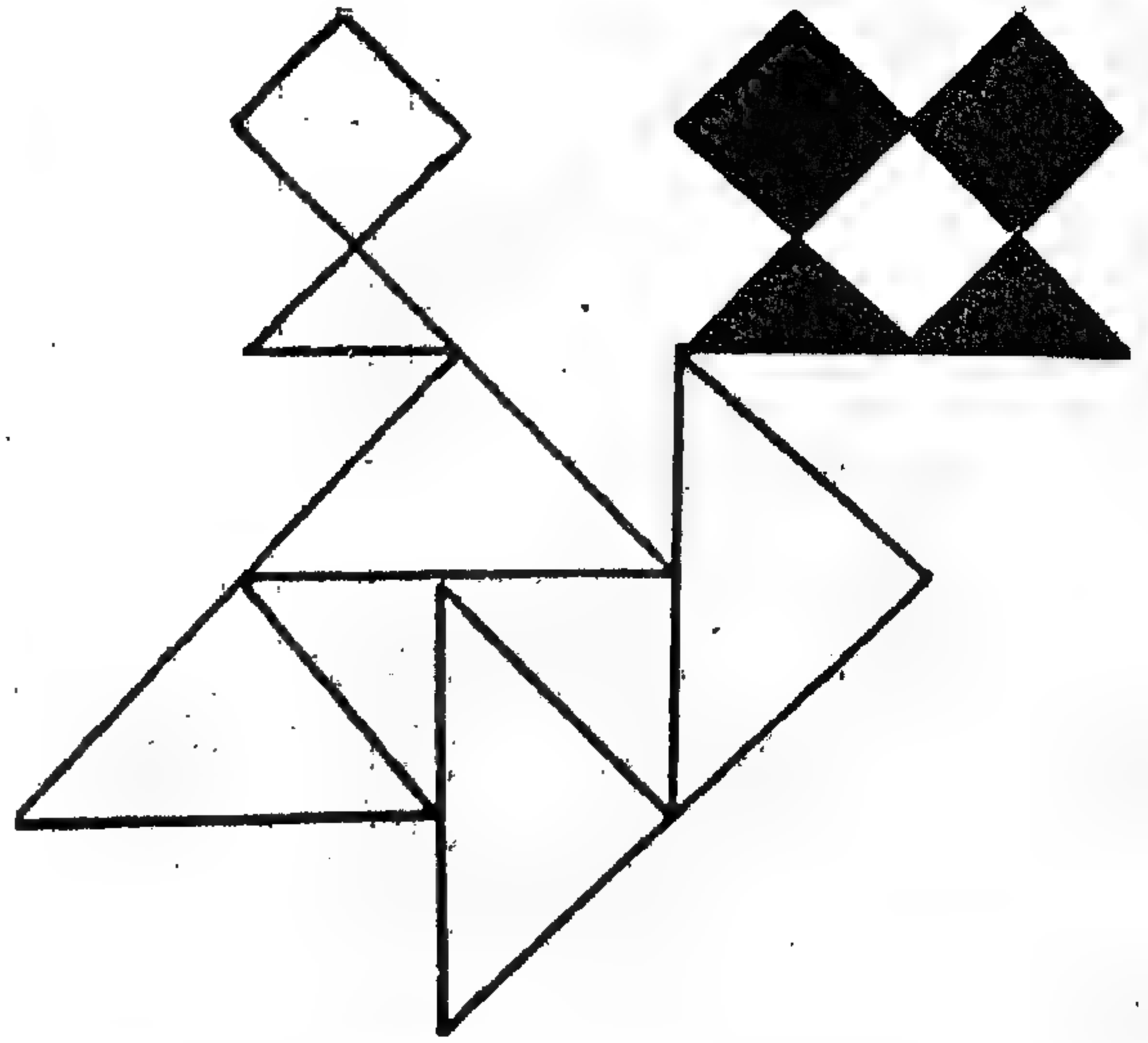
دكتور عبد الحميد يونس



قضية انتشار التراث الشعبي

و

«دور حملة التراث»



يقسم : فوزى الفتيل

على حين اهتمت المدرسة « الأنثروبولوجية »
بالأساس الثقافى للحكايات ورأت أنها بقايا
مغربية لثقافات الماضى البعيد ، وقال « تيلور » فى
كتابه : « الثقافة البدائية » (١٨٧١) ، بفكرة
ثورات الشعوب المتحضرة للموروثات الثقافية
والدينية القديمة .

وظلت هذه النظرة سائدة الى أن قدم « بنفى »
نظريته المعروفة التى أرادت أن تؤكد الأصل
الهندي للحكايات الشعبية الاوربية ، بمعنى أن
جميع الحكايات الشعبية قد نشأت فى الهند فى
الحقبة التى تلت « بوذا » مباشرة ، ثم ذاعت فى
جميع أنحاء العالم .

وقد نتج عن ذلك نبذ وجهة النظر المتعلقة
بالارث دون ترو - كما يقول أحد الدارسين ،
وحلت محلها نظرية «الهجرة» وارتحال النصوص ،
والتي تعرضت بدورها لنقد جديد من المدرسة
« الفنلندية » ؛ فوصفتها بأنها غير معقولة ، وأنها
مخالفة لكثير من الحقائق الواضحة .

وقد أخذ على « بنفى » أنه أعطى اهتماما قليلا
الى حد ما للصور (الروايات) الشفوية للحكايات
الشعبية نتيجة اعتماده على النصوص الأدبية .

وقد أكدت المدرسة الفنلندية حقيقة أن
الحكايات الشعبية يمكن أن تتألف لدى أى شعب
من الشعوب ، وعلى ذلك فانه لا يمكن أن نستبعد

يشكل التراث الشعبى جانبا هاما من الثقافة
الانسانية من الماضى البعيد الى الحاضر . ويشكل
انتشار هذا التراث ، وانتقاله من مكان الى مكان
آخر عنصرا هاما فى ميكانيكية البناء الثقافى .

ان هذا « التراث الشعبى » الذى يتلقاه جيل
عن جيل ، والذى ينتقل من مكان الى آخر بطرقه
الخاصة ، الواضحة حينها ، والغامضة فى معظم
الأحيان ، يثير قضية من أصعب قضايا « الفولكلور »
وأكثرها طرافة ، نتيجة للمناقشات التى دارت
حولها . والنظريات المختلفة التى وضعت
لتفسيرها وتحديددها .

وقد أولت مدارس الفولكلور المبكرة اهتماما
قليلا لمشكلة انتشار التراث . وربما كان اهتمام
هؤلاء الرواد بالتشابه الغريب بين أنواع مختلفة
من المأثورات الشعبية قد شغلهم عن الاهتمام
الكبير بهذه القضية .

فالمدرسة « الأسطورية » فى ألمانيا ، شأنها فى
ذلك شأن مدرسة « علم الانسان » البريطانية لم
تريا فى التراث الا عامل « الارث » فحسب ، دون
تقدير كبير لانتشاره من مكان الى مكان آخر ،
أو من شعب الى شعب آخر .

وعلى سبيل المثال فقد نظرت المدرسة الأولى الى
الحكايات الشعبية على أنها موروثات باقية للأساطير
القديمة وبخاصة أساطير الطبيعة .

احتمال انتشار حكايات شتى من مراكز مختلفة .
ومع ذلك ، فإن نظرية « الهجرة » قد سادت ،
وطبقت بصفة خاصة فى دراسة الحكايات الشعبية
بشكل عام .

وقد رأى بعض الدارسين أن هجرة الحكايات
الشعبية يمكن تشبيهها بجدول يجرى من البلد
الأصلى الى جميع الأقطار الأخرى التى توجد فيها
الحكاية ، أو أنها تشبه الدوائر التى تتكون عند
القاء حجر على سطح الماء . والتى تمتد متساوية
فى جميع الاتجاهات ، وقد لقي هذا التفسير
معارضة شديدة ، وقال أحد الدارسين أن أصحاب
هذا التفسير قد فشلوا فى دراسة « بيولوجية »
الشرائح ، وسنعود لمناقشة هذه القضية بعد أن
نتحدث عما يعنيه مصطلح « الانتشار » نفسه
بصفة عامة .

- ٢ -

من التعريفات المختلفة لمصطلح « انتشار »
Diffusion « يمكن أن نختار هذا التعريف
العام الذى يشرح معنى هذا المصطلح بأنه :
انتشار المواد الثقافية من مكان الى مكان آخر .
بمعنى أن « الخصائص الثقافية » تنتقل من مجتمع
الى مجتمع آخر عن طريق التجارة ، أو عن طريق
الاتصال أو المخالطة المنتظمة أو الغارضة .

وقد استخدم « تيلور » فى كتابه : « الثقافة



البدائية » هذا الاصطلاح حيث أشار الى انتشار
الأساطير .

وقد فضل علماء الاثنولوجيا - فى نهاية القرن
التاسع عشر استخدام كلمة Dissimination
بلى كلمة Diffusion للدلالة على معنى
انتشار ، غير أن الكلمة الأخيرة عاودت الظهور فى
مطلع القرن الحالى .

ومهما يكن من أمر فقد قال الدارسون بوجود
نمطين رئيسيين للانتشار الثقافى : نمط سببه
الهجرة ، والنمط الثانى ينتج عن الاقتراض ،
ويرتبط النمط الأول غالبا بانتشار وحدات
ثقافية ضخمة ، بينما يشير النوع الثانى وهو
« الاقتراض » الى انتقال وحدات بسيطة ، ولا يقتضى
تحرك الناس أو انتقالهم .

وفى تصور هؤلاء الدارسين أن « الانتشار »
يتضمن ، فى الواقع ، ثلاث عمليات محددة هى :
أولا : تقديم العنصر أو العناصر الثقافية
للمجتمع .

ثانيا : تقبل المجتمع لهذه العناصر .

وأخيرا : اندماج هذا العنصر أو هذه العناصر
فى الثقافة القائمة من قبل .

وبتعبير آخر ، فإن المادة الوافدة تخضع أولا
 لعملية تقييم من جانب الثقافة المتلقية ثم تعقب
 هذه العملية عملية اختيار تنتهى اما برفض هذه
 المادة الجديدة أو تقبلها . . فاذا تم تقبلها فأنها
 فى هذه الحالة تنتشر . وفى الوقت نفسه فإن هذه
 المادة الوافدة قد تنتقل كما هى ، أو يجرى عليها
 تحويل يشمل الشكل والمغزى والوظيفة .

ولكى تزيد الأمر وضوحا يمكن أن نستعير مثالا
 من الأمثلة العامة فى دراسة الثقافة ، فنقول : ان
 الأفكار والمواد التى تفترضها إحدى الجماعات
 البدائية أثناء الاتصال بجيرانها تتعرض أى هذه
 الأفكار والمواد للمعالجة والتطوير فى بيئتها الجديدة
 بأسلوب جديد ، بل وغير مألوف فى الغالب ،
 وعلى حد تعبير أحد علماء الانثروبولوجيا المحدثين ،
 اذا نظرنا الى إحدى الأدوات البسيطة فلسوف
 نجد أنها ليست مجرد أداة ، فهى مغلفة بحقوق

أجنبية الا اذا توفرت لها ظروف ملائمة ، فاذا كان ادخالها سوف يصطدم اصطداما خطيرا بالممارسات أو بالنظم الموجودة مما يؤدي الى اعادة التنظيم الاجتماعي الى مدى بعيد ، ففي مثل هذه الحالة فان بنيتها سوف يلقى مقاومة دون شك .

وقد رأينا في المثال السابق كيف أن ادخال أداة صغيرة ظاهريا مثل فأس من الصلب قد يتطلب اعادة تنظيم ثقافي أساسي بصورة تؤدي الى تغيير أسلوب حياة هذا المجتمع كلية .

- ٣ -

ولا ينبغي أن نسترسل في هذا الموضوع حتى لا يمضي بنا بعيدا عن موضوعنا المحدد وهو انتشار « التراث الشعبي » . ونقول : ان انتشار مواد التراث الشعبي لا تقتصر على التبادل بين الطبقات الاجتماعية المختلفة في مجتمع معين .

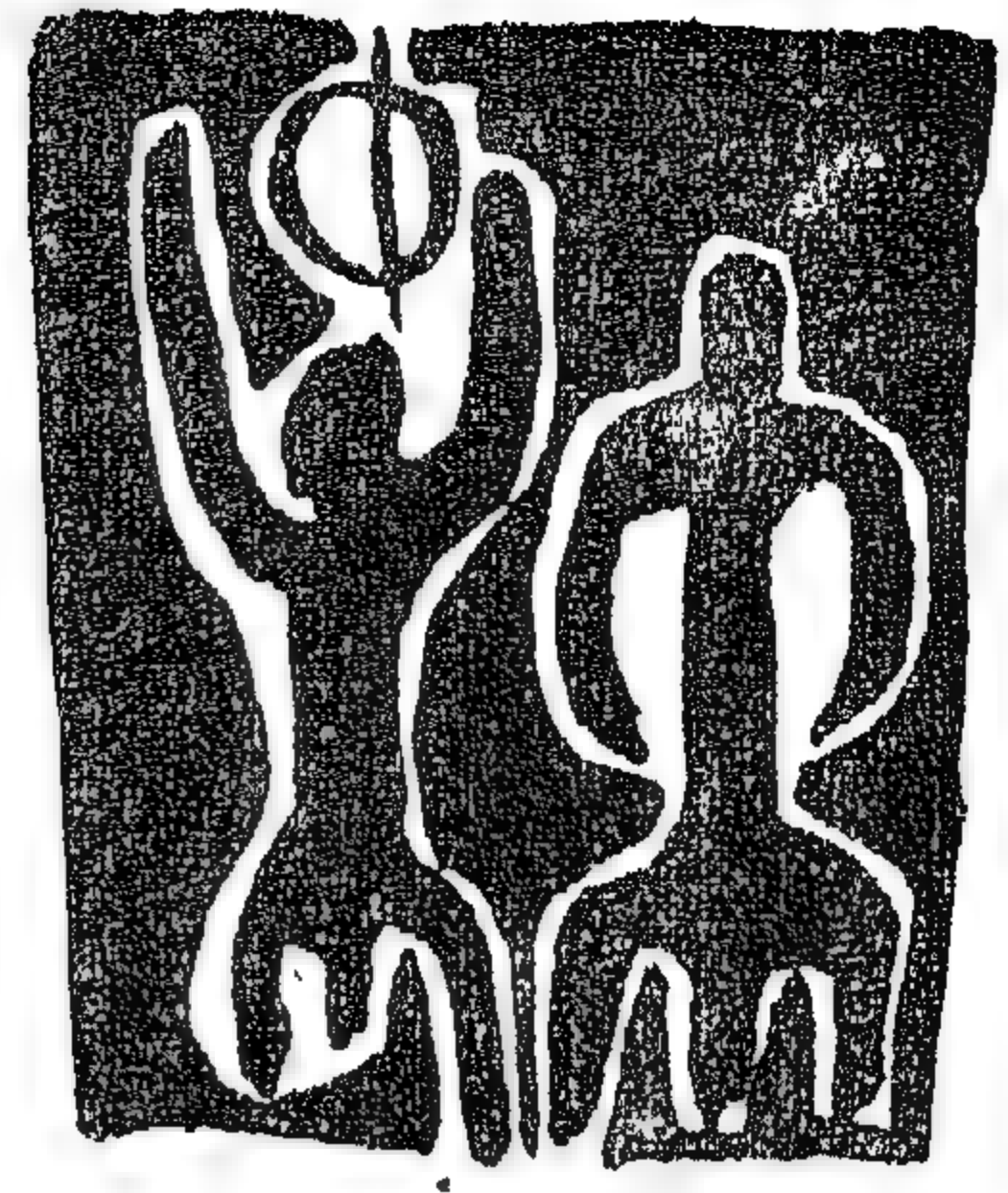
فمن المعروف أن هذه المواد قد ارتحلت - وما تزال - عبر مناطق شاسعة من العالم لا تقف في سبيل انتشارها الحواجز اللغوية بالصورة التي تعوق انتشار المادة الأدبية .

وقد وجد الدارسون أن بعض ألوان التراث الشعبي مثل قصص الخوارق، والشعر الشعبي ، والأغاني الشعبية قد استطاعت أن تعبر دون عناء الحدود اللغوية للأقطار المختلفة .

ويفسر بعضهم هذه الظاهرة بأنها تفترض بالضرورة وجود أفراد مزدوجي اللغة لديهم موهبة الشعر بالرغم من عدم شهرتهم . ولم يقبل بعض العلماء هذا التفسير كما سوف نبينه في حينه .

ومهما يكن من أمر فان هذه السهولة التي تنشر بها بعض المواد المأثورة قد دعت بعض الباحثين الى القول بأنه يكفي لانتشار إحدى الحكايات الشعبية أن تكون قصة جيدة تجذب اهتمام السامعين ، وأن تكون يسيرة الفهم ، ويسهل اعادة حكايتها . أما مواد التراث البسيطة نسبيا والموجودة في العالم من قديم مثل الألعاب والرقصات الشعبية ، والطقوس ، والمعتقدات

مثل الاعتقاد في القوى ، ومثل الخوف من الموتى وغير ذلك فانها تمثل مشكلة أكثر تعقيدا . وهنالك تفسيرات مختلفة لانتشار مثل هذه



وارتباطات مختلفة ، وفي هذا فان « فأسا » من الصلب عندما تلج مجتمعا بدائيا تشرع على الفور في أن تصبح نوعا من الفئوس يختلف كثيرا عن الفأس التي نستخدمها نحن .

فقد يحدث أن تعبد هذه الفأس على أنها تجسيم لأحد الآلهة أو صفة من صفاته . وتصبح موضوعا لقوانين خاصة للملكية والارث ، وقد تستخدم في أغراض تختلف عن مجرد قطع الأشجار ، مثل القتال أو تقطيع اللحم ، وغالبا ما نجد أنها تمثل - بصورة مؤكدة - في الشعائر .

وهنا ينبغي أن نعود الى قضية الانتشار والطريقة التي تستخدمها ، وقد أشرنا في صدر هذا الحديث الى رفض كثير من الدارسين لفكرة الاتصال بالمركز الرئيسي في الانتشار، لأنهم يرون أن الخصائص الثقافية بصفة عامة لا تحتاج الى أن تنتقل بطريقة مستقيمة ، بمعنى أنه ليس ضروريا أن تنتشر بين السكان الذي يتاخم كل منهم الآخر اذ أنها تقوم بقفزات غريبة لا يمكن تحليلها في الغالب .

فقد يحدث أن تنتشر إحدى الخصائص في مناطق متباعدة بعضها عن بعض ، وأنها تكون قد تعرضت للرفض في المناطق القريبة لأسباب شتى .

وذلك لأنه مهما تكن جاذبية إحدى الأدوات من الناحية النفعية ، وأيا ما يكون سحر فكرة من الأفكار ، فانها لا يمكن أن تمثل في كيان ثقافة

المواد منها : أنها ربما كانت ميراثا عاما للنوع الانساني تلقاه جيلا بعد جيل منذ الزمن الذي كان الانسان يعيش فيه في منطقة محصورة جدا ، ثم انتشرت بالتالي مع انتشار الانسان على وجه البسيطة .

أو أن هذه المواد قد نشأت متعاقبة ومستقلة على أسس سيكلوجية مشتركة لدى الجنس البشري بأجمعه ، وممن قال بهذا الرأي العالم الانثروبولوجي الألماني « أودلف باستيان » .

أو أنها ربما تكون قد انتشرت من مركز انتشار في فترة معينة . وهذا التفسير الأخير يفضل على بعض علماء الأنثروبولوجيا البارزين مثل : اليوت سميث ، وريفرز ، الذين قالوا بأن مصر القديمة هي مصدر الثقافة كلها .

ومن بين هذه التفسيرات الثلاثة لم يلق الافتراض الأول اعتبارا كبيرا لأنه يتطلب معلومات عن التطور أكثر مما لدينا بالفعل ، وعلى حد تعبير أحد علماء الفولكلور المحدثين ان هذه التفسيرات الثلاثة لا يمكن التقليل من أهمية أي منها ، لكن السؤال الرئيسي هو : أي هذه الآراء الثلاثة يحسن اختياره لتفسير ظاهرة معينة ؟

ثم يعقب على ذلك بقوله : ان كثيرا مما يسمى « معارف القمر » ، ويقصد بها المعتقدات والممارسات المرتبطة بأطوار القمر ظهور الهلال الجديد ، والخسوف وما الى ذلك يمكن تفسيرها غالبا بافتراض أن هذا الكوكب الليلي قد استرعى اهتمام الانسان منذ أقدم العصور .

هنالك أيضا المواد التي وصلت إلينا من الحضارات العظيمة كالحضارة المصرية على سبيل المثال ، وبعض هذه المواد يرجع الى عشرة آلاف سنة وربما أكثر ، وقد شكلت مصر وبلاد ما بين النهرين مراكز انتشار هائلة لمواد الفولكلور التي تتصل باستئناس الحيوان والنبات .

« حملة التراث الشعبي ودورهم »

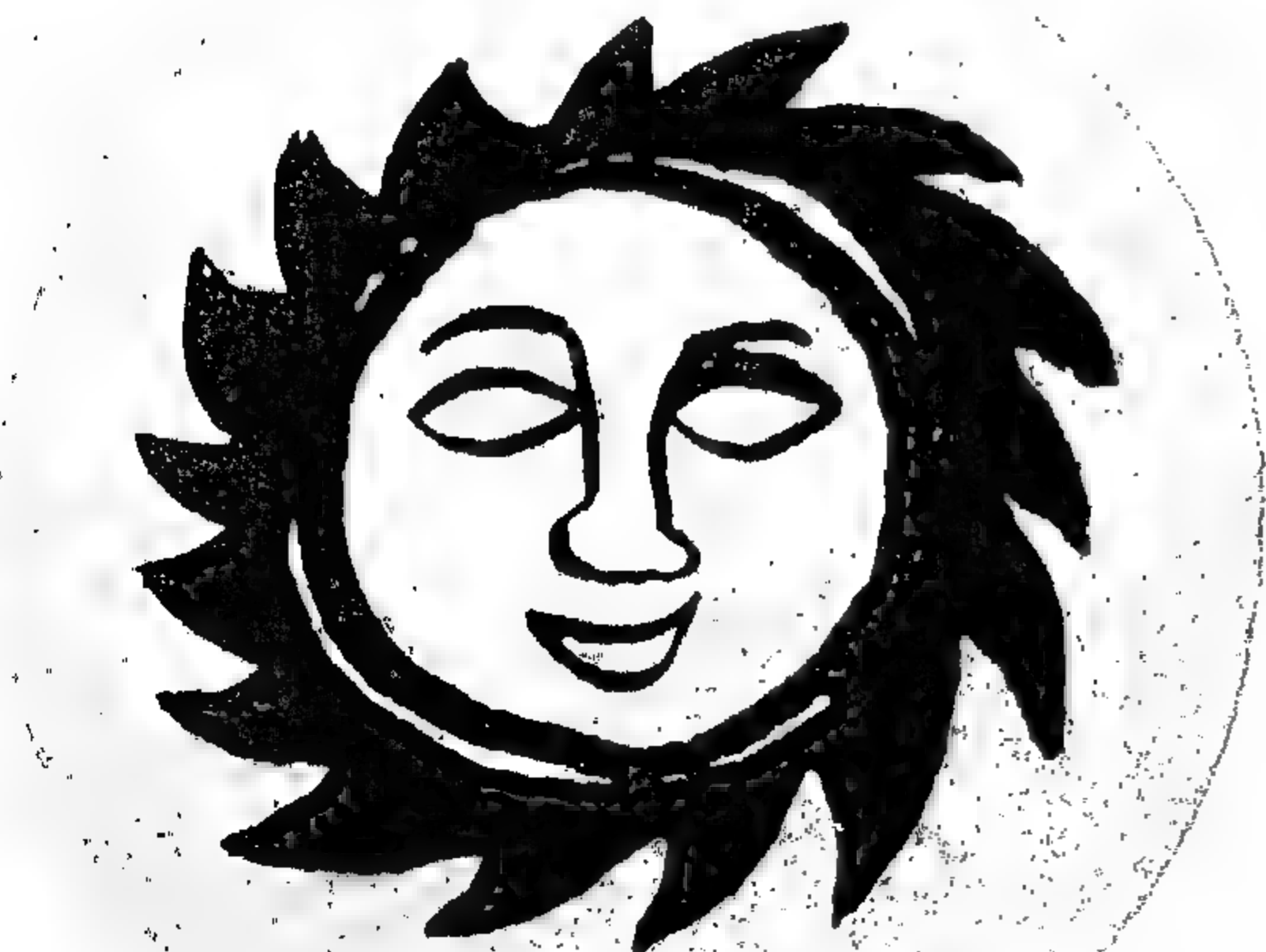
وإذا أردنا أن نفهم حياة التراث : نشأته ، وتطوره ، وانتشاره وانتقاله ، فلا بد أن نهتم أولا بالوسط الاجتماعي الذي يرتبط به هذا التراث ، وأن نهتم كذلك بحملة هذا التراث سواء أكانوا

حملة ايجابيين أم سلبيين ، والأولون هم حفظة التراث الذين يتولون نقله ونشره ، والآخرون هم هؤلاء الذين يمثلون مراجع التراث حين يقتضي الأمر ، هم الذين يعطون للتراث صداة ، ويقومون الى حد ما بدور تصحيحه ، ويضمنون استمراره . وكذلك ينبغي أن نضع في الاعتبار عوامل المزاج المختلف للأجيال المتعاقبة من حملة التراث ، والميل للانتقاء خاصة عند الاطفال فيما يسمعون من ذويهم بالطرق الشفوية ، وفيما يبصرونه من ممارسات ، والتغيرات التي تصيب هذه الممارسات من وقت الى آخر ، مما يؤدي في آخر الأمر الى التباين بين التراث الذي يحمله أفراد الأسرة الواحدة .

كذلك لا ينبغي أن نتجاهل الوسط المحلي ، والذي هو بطبيعة الحال أكثر اتساعا من وسط الأسرة نتيجة لاتساع ظروف الاختلاط في العمل المشترك والترفيه والاحتفالات العامة وغيرها مما يؤدي بالضرورة الى اضافة مآثورات جديدة يتلقاها الأطفال عن رفاقهم وعن الأسر الأخرى في ذلك الوسط المحلي .

والسؤال الذي يبرز هنا هو لماذا نلاحظ أن أنواعا معينة من المآثورات الشعبية تتوارى نتيجة للخمود الذي يصيب حملة هذه المآثورات ؟

وبصورة أخرى : لماذا يصبح حملة التراث الايجابيون سلبيين ؟ وقبل أن نجيب عن هذا السؤال يجب أن نتحفظ ازاء صعوبة وضع حد فاصل بين هذين النوعين من حملة التراث ، لأن هذه الحدود ليست ثابتة ولا تتردد على وتيرة واحدة





فقد يصبح الايجابى من حملة التراث سلبيا لأسباب عدة ، كذلك فان العكس صحيح .
ومهما يكن من أمر فان حالة الحمود التى تصيب لونا بعينه من ألوان المأثورات الشعبية ، وتجعل حملته يتحولون من حالة الایجاب الى السلب قد تكون لأسباب ذاتية ، وقد تكون نتيجة أسباب عامة .

فمثلا نجد فى حالة الحكايات الشعبية أن الراوى الايجابى لهذا النوع من المأثورات قد يتحول الى السلبية عندما يجد أن أحدا لا يعبأ بالاصغاء اليه . أما بالنسبة للأسباب العامة فاننا على سبيل المثال أيضا نجد دائما فى الثورات الدينية أن قدرا كبيرا من المأثورات الشعبية قد أصبح مهجورا بسبب أنه لا يتفق مع الشكل الجديد للدين الذى يتخذ فى الغالب اتجاهها عداثيا للدين الذى المأثورات ، وبذلك يرغم حملتها على الحمود .
وقد يحدث تغيير مشابه لذلك فى حالات الثورات السياسية والاجتماعية .

الأمر الثانى هو ما هى العلاقة بين حملة التراث الشعبى وبين انتشاره ؟ والصورة التى رسمها الدارسون من خلال تجاربهم العملية يمكن أن نرتبها ترتيبا تصاعديا .

إذا ما انتقل التراث بشكل طبيعى سالكا طريقه من الآباء الى الأبناء . أو فى الظروف التى تباح فيها للمتلقى الاصغاء المتكرر للتراث ، أو ملاحظته أثناء ممارسته ، فمن الواضح إذن أن السبب الطبيعى لانتشار التراث هو انتقال حملة التراث الايجابيون الى مكان آخر يقضون فيه فترة من الزمن أكثر من الفترة التى عاشوا فيها فى المكان الذى تلقوا فيه تراثهم .

والفترة الزمنية التى يقضيها حامل التراث فى الوسط الجديد تحدد المدى الذى يمكن أن يتم فيه انتقال التراث ، والصعوبات التى تكتنفه أيضا .
فاذا استقر حامل التراث فى هذا الوسط الجديد فانه قد ينقل تراثه الى هذا المكان إذا توفرت الظروف الملائمة لذلك .

لكن إذا لم يمكث سوى فترة قصيرة فسوف تكون هناك بالتأكيد امكانية أن تصبح للتراث

جذوره فى هذه البيئة الجديدة .

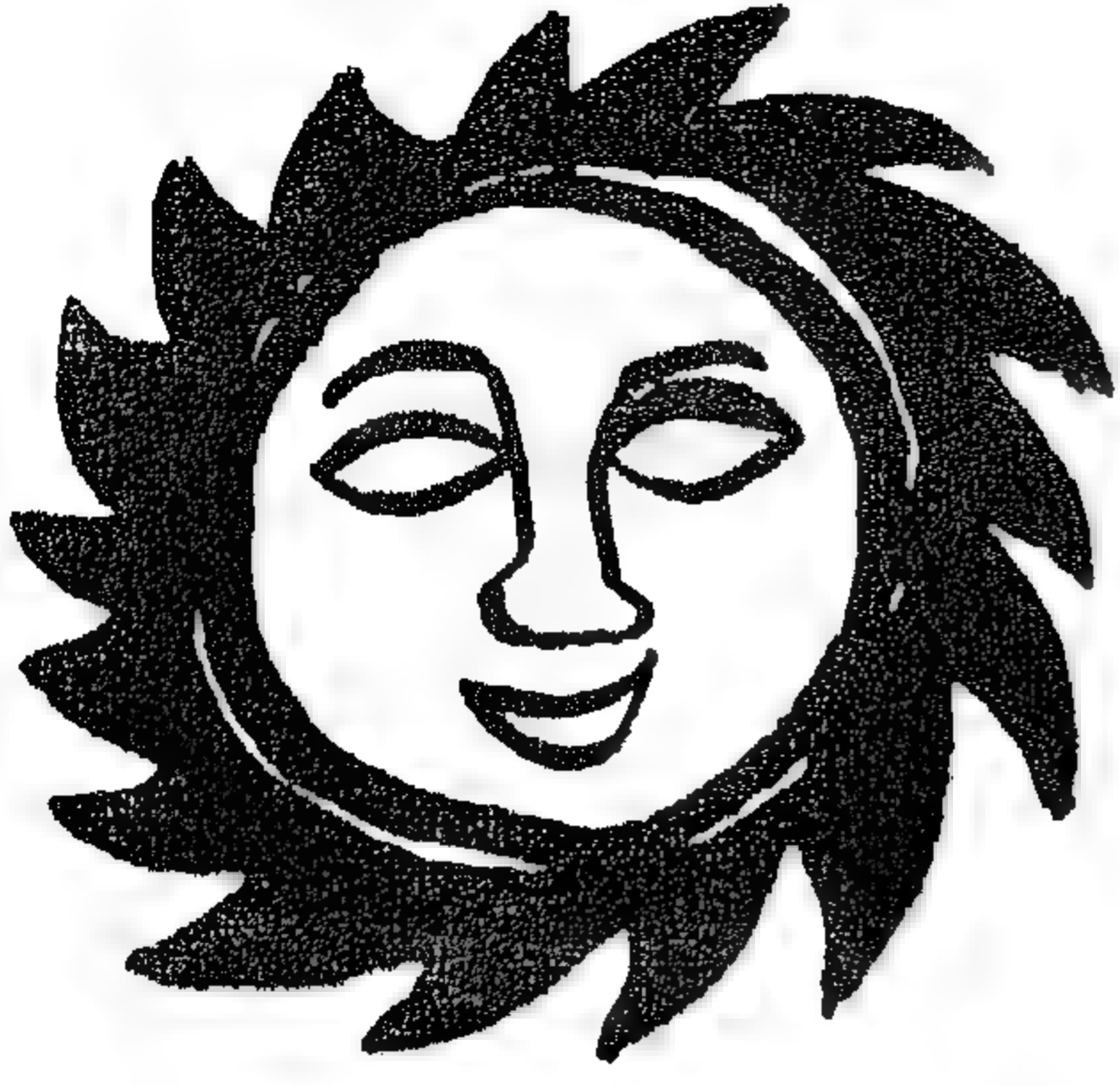
ولكن - كقاعدة عامة - يجب أن نفترض أن هذه الامكانية ضئيلة جدا ، لأنه كلما قصرت مدة بقاء حامل التراث فى هذا الوسط الجديد ازداد احتمال حدوث شيئين :

أولهما : ألا تتاح له الفرصة لتعريف الآخرين بتراثه .

وثانيهما : أن جميع أولئك الذين يتلقون عنه يظلون حملة سلبيين . ولما كان انتقال المرء يكون فى معظم الاحوال داخل حدود الوطن ، فان من الممكن عن طريق هذه الهجرات الداخلية لحملة التراث أن ينتشر التراث فى جميع مناطق القطر أو معظمها .

وفى أغلب الاحيان يلتقى الحامل الايجابى بالحملة السلبيين . ولما كان انتقال المرء يكون فى معظم الاحوال داخل حدود الوطن ، فان من الممكن عن طريق هذه الهجرات الداخلية لحملة التراث فى جميع مناطق القطر أو معظمها .

وفى أغلب الاحيان يلتقى الحامل الايجابى بالحملة السلبيين للتراث نفسه . وأحيانا - ولكن ليس غالبا - يلتقى بحملة ايجابيين آخرين أيضا ، وبذلك فان هذا التراث يتعرض لعملية توحيد داخل منطقته الخاصة من خلال الضبط المتبادل وتناوب التأثير من حملته مستقلا كلية عن المأثورات المماثلة له فى الاقطار الأخرى . وعلى ذلك فان هذا التراث سوف يتم له الحصول على خصائص قومية مميزة بصورة ما . وينتج عن ذلك تكون سمة نمطية لهذه المنطقة الثقافية .



ويختلف الأمر في حالة الهجرة الخارجية الى بلد أجنبي ، لأن المهاجرين في العادة لا يشكلون سوى نسبة صغيرة ، ويشكل الحملة الايجابيون لتراث معين نسبة أقل من بين هؤلاء المهاجرين .

ونظرا لاختلاف ظروف البلد الجديد عن ظروف الوطن ، فإن ذلك لا يتيح لحامل التراث فرصة للتعريف بتراثه أو القيام بترويجه لدى الآخرين، فلا مناص اذن من أن يتحول الى حامل سلبي . ومع ذلك فقد يحدث أحيانا أن يمد التراث الذي يحمله هذا المهاجر جذوره منتشرا في بطنه في هذا البلد .

فاذا ما وجد بالفعل هناك تراث مماثل ، فإن التراث الوافد يعطى في بادئ الأمر احساسا بأنه نمط دخيل .

وقد يحدث أن يحل محله على التو هذا النمط من التراث الموجود بالفعل في ذلك البلد بسبب استجواذه على حشد من حملة التراث الايجابيين والسلبيين الذين سوف يعرضون عن التراث الوافد ، أو يعملون على اقصائه .

غير أنه في ظروف معينة نجد أن هذا التراث الوافد قد يحتفظ به على قدم المساواة الى جانب التراث المحلي .

ونستطيع أن نضرب مثلا لهذه الظروف أن يكون التراث الوافد - مثلا - يختلف اختلافا كبيرا عن التراث المحلي بحيث يتسم الاعتراف به كشيء مستقل ، وثمان أيضا .

وليس هناك ما يمنع من أن يتأثر هذا التراث الوافد بالمأثورات الأخرى المحلية ، ويخضع لتطور مستقل مغاير لتراث الوطن الأم ، وفي هذه الحالة يتكون نمط جديد .

وطبقا لذلك فإن هذا الانتقال من قطر الى قطر - ليس في الواقع هجرة عبر الحدود من قرية الى قرية ومن مقاطعة الى أخرى ، وهذا يمثل رفضا لتفسير من قالوا بأن هذه الهجرة عن طريق سكان الحدود الشائبي اللغة كما اعتاد الدارسون أن يتصوروا الموضوع بمقارنتهم أسفار التراث بجدول يتدفق في اتجاه معين ، وقد أشرنا الى ذلك من قبل .

كما أشرنا الى القفزات الغربية التي يقوم بها التراث . وقد وصف بعض الدارسين انتقال التراث بأنه مثل حبة تحملها الرياح فتقع في أرض بعيدة عن مكان نشأتها ، ثم تنمو هناك وتصير نباتا ينشر ما به من - حب - فيما بعد - في الأرض التي تحيط به ، وربما تضل هذه الحبة طريقها الى أماكن جديدة ، ومن المحتمل أن تضي الى أماكن نائية .

ولكننا يجب أن نتحفظ فنقول ان هذا التعميم لا يغطي كل الموضوع ، فليس كل انتشار يتم بهذه الطريقة .

ومهما يكن من أمر فإنه من الواضح أن مآثورات مختلفة يمكن أن تنتشر بطريق مثلها مختلفة، فهي كمثال الأعشاب المتعددة تسلك طرقا متعددة في الانتشار . ولسوف نجد أن مآثورات بعينها - لكن ليس كلها ، بل ولا حتى قدرا كبيرا منها - قد اتبع طرق التجارة ، كما أن مآثورات أخرى نجد أنها بطبيعتها تنتشر بسرعة - عن طريق الكلمة المنطوقة - في جميع الاتجاهات . غير أن هذا لا يمكن اعتباره قاعدة لأنه بالأحرى يعتبر استثناء من القاعدة .

وخير وصف للحالة انما يتم عن طريق وضع قواعد خاصة لأنواع بعينها من التراث الشعبي ، ومع أمثلة عملية من مناطق التراث المختلفة .

فوزى العنتيل

بقلم
الدكتور نبيل ابراهيم



مراكز ومعاهد الفولكلور في أوروبا

- ١- فرنسا
- ٢- إنجلترا
- ٣- أيرلندا

اختلفت الظروف التي تطلبت العناية بالتراث الشعبي في أوروبا في كل بلد عن الآخر . ففي ألمانيا اهتم المثقفون - وعلى رأسهم الأخوان جرم بجمع التراث الشعبي الألماني الأصيل بعد أن خشوا موجة الامبريالية التي يمكن أن تخفي معالم وخصائص الشعب الألماني . ومن ثم فقد بدأ الأخوان جرم بجمع مادة تراث الشعب الألماني قبل عصر انتشار المسيحية . ذلك انهما كانا يعدان الدين المسيحي دخيلا على تراثهم الحضارى . أما التراث الذى عاش قبل هذا العصر فهو ألماني أصيل . هنا كانت نقطة الانطلاق التي دفعت المثقفين في ألمانيا الى العناية بالتراث الشعبي والى تحديده وتعريفه .

وفي فنلندا بدأ الوعي بالتراث الشعبي في ظروف تاريخية خاصة . فقد خصصت فنلندا للحكم السويدي فترة زمنية طويلة . وقد شاءت السويد أن تقضى على معالم الشعب الفنلندي بأن شرعت في احراق كل تراثه . على أن التراث الشعبي الفنلندي لم يكن يعيش على صفحات الورق وبين ثنايا الكتب فحسب ، وإنما كان يعيش أولا في صدور الشعب الفنلندي . وفي عام ١٨٠٩ تخلصت فنلندا من الاحتلال السويدي لتعاني فترة احتلال آخر ، وان تكن قد احتفظت باستقلالها الداخلى . وعندئذ بدأ الشعب الفنلندي يعمل على استرداد شخصيته عن طريق احياء لغته واحياء تراثه . وفي عام ١٨٣٥ قدم « الياس لونروط » للشعب الفنلندي ملحمة الخالدة « كاليفالا » . وتحكى المراجع عن الظروف التي هيأها لونروط لنفسه لتمثل الروح الجماعى في تأليف الملحمة ، فقد ظل يطوف بأنحاء فنلندا ويعيش مع أفراد الشعب الذين يحفظون تراثهم البطولى حفظا متقنا ، حتى استطاع ان يجمع الشعر البطولى الفنلندي والشعر الغنائى بل وأغاني المهد وأغاني الافراح وأن يؤلف بين كل ذلك في شكل فنى محدد . وكان ثمرة عمله بل ثمرة الجمع بين أشتات الشعر الشعبي الفنلندي هي ملحمة كاليفالا التي لاتزال تدور حولها الابحاث في وفرة حتى الآن . وكان الشعب الفنلندي وجد ضالته النفسية بظهور ملحمة كاليفالا ، وأدرك حينئذ أن لغته ليست

فقيرة كما أوهمه الاستعمار ، وإنما هي لغة غنية بالتعبير . كما أدرك الشعب الفنلندي أن له كيانا وشخصية مميزة لم يشعر بها زمنا طويلا . ومنذ ذلك اليوم بدأ الفنلنديون بجمع التراث وتنظيمه ودراسته باهتمام بالغ وبعمق بعيد المدى الى درجة أن أصبحت فنلندا اليوم - باعتراف الباحثين - المكان الذى يجب أن يحجج اليه كل مهتم بدراسة التراث الشعبي .

وفي فرنسا ارتبطت الدراسات الاثنولوجية - التي يصنعها الباحثون الفرنسيون في مقدمة الدراسات الشعبية - ارتبطت بالاستعمار الفرنسى ، فاستعمار فرنسا لبعض دول افريقيا بصفة خاصة ، دفعهم لدراسة أحوال الشعوب الافريقية . ولهذا فإن دراسة فولكلور افريقيا البيضاء وافريقيا السوداء على حد تعبيرهم يشغل حيزا كبيرا في دراستهم حتى اليوم . ومنذ سنوات قليلة أدرك الباحثون أن اهتمام فرنسا بالفولكلور الأجنبى يفوق اهتمامها بالفولكلور الفرنسى . ولهذا فقد تركز الاهتمام منذ ثلاث سنوات حول انشاء مركز خاص بجمع وتنظيم الفولكلور الفرنسى وحده .

وليست هذه سوى أمثلة تطلعنا على الظروف المختلفة التي نشطت في ظلها الدراسات الشعبية في أوروبا ولهذا فإن تنظيم الدراسات الشعبية يختلف من بلد لآخر في كثير أو قليل . ومع ذلك فإن الدراسات الشعبية في أوروبا تتفق تماما في تحديدها لمفهوم التراث الشعبى ، وفي الخطوط الأساسية لتنظيمه ، وفي الاهداف التي تسعى اليها هذه الدراسة . بل انها تتفق في مناهج البحث . وقد ساعد على ذلك عاملان : المؤتمرات التي تنعقد تباعا في كل دول أوروبا الشرقية والغربية حيث يجتمع الباحثون الفولكلوريون من شتى أنحاء أوروبا وآسيا لتبادل وجهات النظر . وثانيا : اتاحة الفرص للباحثين من جميع البلاد للتعبير عن وجهات نظرهم في مجلات التراث الشعبى التي تصدر في وفرة بالغة في كل أنحاء أوروبا .

وتكاد تتشابه الظروف التي دفعتنا الى الاهتمام بتراثنا الشعبى بالظروف التي عاشتها بعض البلاد التي أشرنا اليها وتلك التي سنشير اليها

بعد ذلك • ومن ثم فقد رأى المختصون ضرورة انشاء مركز للفنون الشعبية لتتلخص مهمته الأساسية في جمع التراث الشعبي بكافة أشكاله جمعا علميا ووفق تخطيط محدود ، وفي تنظيم التراث وتصنيعه بحيث تكون المادة في متناول الباحثين لا في البلاد العربية وحدها وانما في جميع أنحاء العالم • واذا كان مقدرا لمركز الفنون الشعبية أن يؤدي رسالته خير أداء ، فعليه دائما أن يقوم بمهمته على أساسين : أساس اقليمي يتحدد بمادتنا الخاصة بنا وبظروفنا التاريخية والاجتماعية ، وأساس عالمي يحتم علينا أن نكون دائما على اتصال بمراكز ومعاهد الدراسات الشعبية ، وأن نسعى الى تطوير عملنا والنمو به حتى ندخل مضمار التنافس معها • حقا اننى لا أبالغ اذا قلت انه مضمار تنافس وسباق • ومهما كنت أتصور تطور هذه الدراسات في البلاد الأوروبية ، فان تصوري كان قاصرا بالنسبة لما رأيته وسمعته وقرأته • ولنبدأ الآن بوصف موجز لمراكز ومعاهد الفولكلور التي زرتها في كل من فرنسا وانجلترا وأيرلندا المستقلة •

ففي فرنسا تتركز الدراسات الاثنولوجية - التي يفوق اهتمام الفرنسيون بها اهتمام أى دولة أوروبية أخرى - تتركز في متحف الانسان Anthropology الذي يقح بين ميدان التروكاديرو من ناحية ونهر السين و برج ايفل من ناحية أخرى • ويحتل المتحف الاثنولوجي الضخم الذي تعرض به نماذج اثنولوجية لكل دول العالم ، جناحا من المبنى • أما الجناح الآخر فيحتوى على كل ما يخص الدراسة والدارسين ، فهو يحتوى على مكتبة غنية بكتبها وأبحاثها ودورياتها التي تصدر في جميع أنحاء العالم • كما توجد في الطابق السفلى منه أقسام جمع المادة وتنظيمها وتصنيفها ، فقسم يختص بالدراسات الاثنولوجية في أفريقيا البيضاء وقسم يختص بأفريقيا السوداء وقسم يختص بأوروبا • والموظفون الذين يتولون الاشراف على هذه الأقسام قد تخصصوا في الدراسات الاثنولوجية ، وهم فضلا عن قيامهم بعملية الاشراف ، مكلفون بالقيام ببعض الأبحاث ، كل في مجال تخصصه وبطبيعة الحال يغلب الاتجاه الاثنولوجي على

معظم هذه الأبحاث • هذا وتوجد بهذا الجناح صالة كبيرة لعرض الأفلام الفولكلورية والاثنولوجية لجميع شعوب العالم • ويمكننا أن نقول ان المتحف بهذه الصورة ، أشبه ما يكون بمعهد مكتمل يتولى الاشراف على الدراسات الاثنولوجية من شتى جوانبها • ومنذ ثلاث سنوات اتخذ من المبنى المجاور لمتحف الانسان مركزا للدراسات الاثنولوجية والفولكلورية في فرنسا وحدها • وأطلق على هذا المبنى « متحف الفن والتراث الشعبي الفرنسي » ويشرف عليه الأستاذ ريفير الذي سبق أن زار مصر للاستعانة بخبرته في شئون المتاحف واذا كانت الظروف لم تسمح لي بمشاهدة هذا المتحف مكتملا نظرا الى أن العمل فيه مازال ناشئا ، الا أن مدير المتحف قد قدم الى خطة العمل في هذا المتحف الذي سيصبح عند تمام انشائه ، المتحف المثالي الحديث الذي يربط ربطا تاما بين الاثنولوجيا والفولكلور ، وهو الاتجاه الحديث الذي تتبناه بعض بلاد أوروبا في الوقت الحاضر •

ويعد المتحف وفقا لخطة المدروسة ، ثمرة دراسات واسعة ، وثمره جهود المختصين في هذا الميدان • فقد روعى في تنظيم عرض الحضارة الفرنسية من خلال عرض تراثها الاثنولوجي والفولكلوري • واذا كانت حضارة أى شعب من الشعوب تعيش في الوجود من ناحية ، وتكون في حد ذاتها وجودا مستقلا من ناحية أخرى ، فقد روعى أن ينقسم المتحف الى الأقسام الآتية :

القسم الأول : **المجتمع الفرنسي في التاريخ** • وقد حدد هذا التاريخ ابتداء من القرن الثامن عشر الى القرن العشرين - هذا الى جانب تقديم نماذج للغة في تلك الأزمنة •

القسم الثاني : **التكنولوجيا** : وفيه تعرض نماذج للآلات التي تستخدم في صنع الخمر والخبز ، الحصاد ، صيد السمك ، صيد الحيوان ، تربية النحل ، تربية الحیول ، الرعى ، النسيج ، النجارة ، الحدادة ، وسائل النقل ، المنازل • وسوف لا تعرض نماذج من الآلات في حد ذاتها فحسب ، وانما تعرض من خلال عرض الصور الكاملة للحياة التي عاشها الفرنسيون وما زالوا

يعيشونها أثناء ممارستهم لهذه الأعمال .

القسم الثالث : العادات والتقاليد : وتشمل الاحتفالات الخاصة بالتقويم - الاحتفالات الدينية الخاصة بالأولياء ، الزواج ، الميثولوجيا الشعبية .
القسم الرابع : الممارسات الشعبية : - الطب الشعبي . السحر .

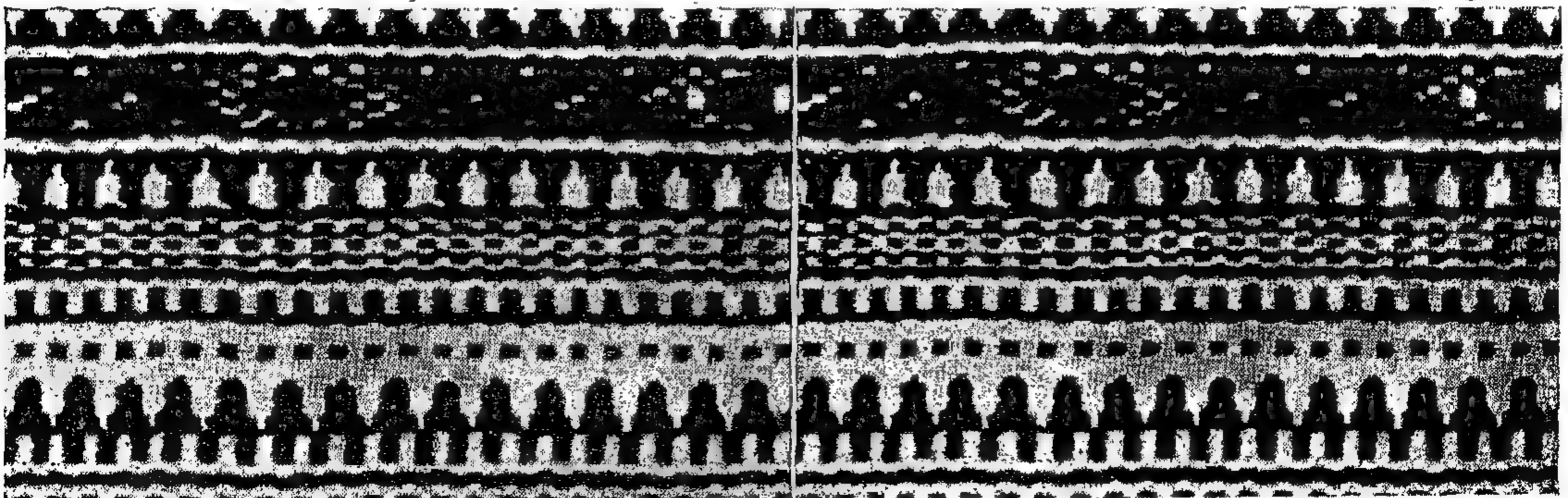
القسم الخامس : المجتمعات الشعبية : المجتمع القروي . المجتمع العمالي . سكان الجبل .
القسم السادس : أشكال الابداع الشعبي : الألعاب الشعبية ، السيرك ، المسرح الشعبي ، الرقص الشعبي ، الأدب الشعبي في عصر التصنيع الموسيقى الشعبية . الفن الشعبي .

وقد روعى في تنظيم المتحف على هذا النحو ، التزاما بدقة العمل ووفاء للتراث الشعبي المتنوع ، أن يشرف على كل فرع من فروع هذه الدراسة باحث متخصص يتولى عملية الجمع والتنظيم والدراسة . فالألعاب الشعبية على سبيل المثال يشرف عليها متخصص ، والمسرح الشعبي متخصص آخر ، والرقص الشعبي متخصص ثالث وهكذا . وقد أعلنت الخطة التي بين يدي ، قائمة بأسماء المتخصصين الذين يشرفون على فروع هذه الدراسة .

أما طريقة العرض في هذه الأقسام فتكون عن طريق عرض الصور والنماذج الاثنولوجية والنصوص الأدبية التي يضمها الأرشيف بعد تنظيمها وتصنيفها . وبهذا يتمكن الدارس من الربط الثام بين المادة والنص أو بعبارة أخرى يتمكن من تمثيل الحياة الشعبية بوصفها كلا .

ولا تقتصر الدراسات الفولكلورية على عاصمة فرنسا ، وإنما هناك نشاط شعبي ملموس في الأقاليم . وقد راعى وعى الشعب الفرنسي بتراته في بعض الأقاليم . ففي مدينة ليموج تقابلت مع السيد لويس بونو Lewis Bono الموظف بالمدينة . وعلى الرغم من أن وظيفة بونو لا تتصل اتصالا مباشرا بالدراسات الشعبية ، فإن الدراسات الشعبية تعد هوايته . وقد ألف كثيرا من الكتيبات حول الفولكلور الفرنسي . كما أنه اتصل بكثير من المدرسين بصفة خاصة الذين يعملون في القرى وكون منهم جماعة للفولكلور تبنى نشاطا بالغاً في المحافظة على التراث . وقد قدم الى بالفعل زوجين يعملان بالتدريس ويتقنان الرقص الشعبي ، وقد كونا من بين أفراد الشعب فرقة شعبية تحيي الرقص الشعبي دون تحوير فيه .

كما أتيحت لي فرصة مشاهدة بعض الاحتفالات الشعبية مع المختصين . وقد كانت مناسبة شعبية يحتفل بها مرة كل سبع سنوات . ومن حسن حظي أن وجودي في فرنسا اتفق مع هذا التوقيت . ففي بلدة سنت ماريا دي مير يفد الفجر من كل أنحاء أوروبا ليحيوا طقوس مناسبة دينية عاشت في أساطيرهم الدينية ، ولا تزال تعيش في نفوسهم حتى اليوم . ففي هذا المكان الذي يقع على شاطئ البحر المتوسط استقرت القديسة ماريا - كما تقول الأسطورة - في أثناء رحلتها من فلسطين الى بعض الأماكن المقدسة . وتوفيت القديسة في هذا المكان حيث شيدت



كنيسة تضم رفاقها . وسبب احتفال الفجر وحدهم بهذه المناسبة ، هو أن القديسة ماريا كانت تعمل خادمة لدى بعض نبلاء فلسطين . ويهمنى أن أشير فى هذا المجال الى الطريقة التى تسعى بها الدولة والشعب معا للمساهمة فى الاحتفالات الشعبية ، فقد اتخذت احياء تلك الطقوس شكلا رسميا وشعبيا منسقا جميلا تتنافى معه الفوضى ، وتراعى معه فى الوقت نفسه حرية الشعب فى احياء طقوسه . وقد كان على المختصين الفولكلوريين فى هذه المناسبة هو رصد مظاهر الاحتفال كما يحدث فى الواقع بقصد دراسة مدى ما يعترى الاحتفال من تغير كل سبع سنوات .

٢ - إنجلترا :

والعمل يسير فى إنجلترا فى هذا المجال على نحو آخر . وتكاد تكون فرنسا البلد الأوربي الوحيد الذى يحاول أن يربط بين علم الاثنولوجيا وعلم الفولكلور ربطا تاما على النحو الذى أشرنا اليه . أما سائر دول أوروبا فتفضل بين الدراسات الفولكلورية التى مكانها المركز أو المعهد والاثنولوجيا ومكانها المتحف . ومع ذلك فإن الدراسات الاثنولوجية والفولكلورية فى كل بلاد أوروبا تتجه - كما سبق أن ذكرنا - الى هدف واحد ، وهو المحافظة على التراث الشعبى والعمل على احيائه قدر الامكان ، ثم الاعتماد عليه كلية فى دراسة أحوال الشعوب من الناحيتين الاجتماعية والنفسية عبر التاريخ .

وتتوزع الدراسات الشعبية فى إنجلترا فى مدرسة الدراسات الاسكتلندية التابعة لجامعة أدنبرة وفى مدرسة الدراسات الانجليزية التابعة لجامعة ليدز ثم فى متحف كارديف فى ويلز وفى المتحف الوطنى فى إيرلندا الشمالية .

ففى أدنبرة أنشئ معهد نموذجى فى عام ١٩٥١ . وعلى الرغم من أن الأعضاء الذين يعملون بهذا المركز لا يتجاوزون الاثنى عشر ، فإن العمل يدور فى هذا المركز فى هدوء وعمق ونشاط بالغ ويرجع ذلك الى التخطيط العلمى الذى يتبعه المركز منذ نشأته ؛ فقد وزعت الاختصاصات فيه توزيعا محددا بحيث لا تتداخل مع بعضها البعض مما يعطل سير الأمور فيه . فالموسيقى الشعبية يشرف عليها ثلاثة من المختصين الذين تخصصوا

فى دراسة الموسيقى بوجه عام وفى الموسيقى الشعبية بوجه خاص . وكل منهم مسئول عن جمع التراث الموسيقى وتصنيفه فى منطقة معينة . كما يشرف على أسماء الأمكنة باحثان . أما الأغنية الاسكتلندية والأغنية الغالية والحكايات الشعبية والتقاليد والعادات والمادة الحضارية والتنظيمات الاجتماعية ، فيشرف على كل منها متخصص ومساعد له .

ويستقل كل باحث مع أجهزته بمكان فى المعهد يقوم فيه بأبحاثه وينظم أرشيفه . وقد جهز المعهد بمكتبة كبيرة وبمعمل معد بأحدث الآلات ثم بأرشيف جامع للمواد كلها يشرف عليه متخصص فى عمل الأرشيف . أما الشرائط المسجلة فيحتفظ بها بعد تفريقها كتابة فى مكان خاص بها .

هذا وقد قرر المعهد ألا تقوم به الدراسة المنتظمة إلا بعد استكمال المادة جمعا وتصنيفا ودراسة . أما الآن فهو يقدم المحاضرات القيمة بين الحين والآخر كما يقوم بنشر الأبحاث واصدار مجلة « دراسات اسكتلندية » فى شهرى ابريل وأكتوبر من كل عام

أما فى جامعة ليدز . فقد اتسع نطاق الدراسات الشعبية بحيث أصبحت تتجه اتجاها علميا أكثر منه فى جامعة أدنبرة . ففى مدرسة الدراسات الانجليزية الذى يعد قسما فى كلية الآداب يدرس الفولكلور بشكل واسع وعميق . وتستغرق الدراسة فى هذا القسم ثلاث سنوات ، وفى وسع الطالب أن يختار فى السنتين الثانية والثالثة دراسة الفولكلور الى جانب دراسة المواد الأخرى . ففى السنة الثانية يدرس المواد الفولكلورية الآتية : التراث الشفوى . التراث المادى . التقاليد والمعتقدات الشعبية ، الآلات التكنولوجية التى تستخدم فى العمل الميدانى . الحكاية الشعبية . نظرياتها ، طريقة روايتها وجمعها وتصنيفها . الأغنية الشعبية والبالاز . الأمثلة الشعبية والأغاز .

أما فى السنة الثالثة فالدراسة تشمل المواد الآتية : التقاليد والعادات ، التقويم والعادات المرتبطة به . البلاد . الآلات الموسيقية الشعبية ، الفولكلور وعلم الاثنولوجيا .

من هذين المتحفين الى قسمين قسم لعرض المادة الاثنولوجية وقسم آخر منفصل عنه يضم المادة الفولكلورية .

وأما في جامعة لندن ، فلا يوجد قسم للدراسات الشعبية ، وانما يوجد بالمدينة ارشيف كبير للموسيقى والأغاني الشعبية وتشرف عليه جماعة الفولكلور البريطانية . واذا كانت جماعة الفولكلور البريطانية لا تؤدي دورها في نشاط بالغ كما هو الحال في ألمانيا وفنلندا ، الا انها مواظبة على اجتماعاتها الدورية التي تلقى فيها المحاضرات المهمة ، كما انها تفتح أبوابها لكل متخصص وهاو يبدى نشاطا في هذا المجال بشكل أو بآخر .

ايرلندة المستقلة :

تتميز ايرلندة بشراء تراثها الشعبي الذي ما زال يعيش حتى اليوم حيا بل وما زال بعضه يعيش بلغته الأصلية الغالية . وعلى الرغم من أن ايرلندة لم تبدأ في جمع التراث الشعبي في زمن مبكر كما هو الحال في ألمانيا وفنلندا - اذ أنها لم تفعل ذلك الا بعد أن كافحت الاستعمار البريطاني فترة طويلة - فانها مع ذلك قد بدأت بنشاط بالغ بحيث حققت الكثير من أهداف هذه الدراسة .

فمركز الفولكلور في مدينة . دبلن يحتوى على أرشيف كبير منظم ، كما يحتوى على مكتبة كبيرة . وعلى هذا المركز يتردد الباحثون من جميع أنحاء أوروبا ، اللذين يرغبون في دراسة الفولكلور الايرلندي بقصد الدراسات المقارنة . وبما أن الصلة وثيقة بين الفولكلور في المملكة المتحدة بخاصة في اسكتلندا وبين الفولكلور الايرلندي ، فان الاتصالات العلمية تجرى في نشاط بين هذا المركز وبين مدرسة الدراسات الاسكتلندية بصفة خاصة ، سواء عن طريق ارسال الباحثين أو عن طريق تبادل الأبحاث العلمية .

وعلى الرغم من النشاط البالغ الذي بذله مركز دبلن في الجمع والتصنيف ، فانه مازال يواصل جهوده . فالعمل الميداني لا ينتهى ، لأن مادة التراث الشعبي لابد أن تجمع بين الحين والآخر بقصد دراسة تطورها وتطور المجتمع الشعبي الذي تعيش فيه . فقد أرسلنى الأستاذ الدكتور ديلارجي ، الأستاذ المشرف على المركز والذي قام

واذا اختار الطالب الدراسات الشعبية ضمن مواد دراسته ، فعليه أن يقوم بعمل ميداني يمتحن فيه . وتمتد الدراسة الفولكلورية بعد ذلك بحيث يتمكن الطالب من الحصول على الدبلوم الذى يستغرق عاما واحدا يؤهله لدراسة الماجستير والدكتوراه . وفي السنة المخصصة للحصول على الدبلوم يدرس الطالب المواد الآتية: العمل الميداني والآلات التي تستخدم فيه . تسجيل التراث الشعبي . حفظ التراث الشعبي . تصنيف التراث الشعبي . الأرشفة . نشر التراث الشعبي . المتاحف وطريقة عرض المادة بها .

على أن مدرسة الدراسات الانجليزية لا تقتصر على تدريس المواد الفولكلورية على هذا النحو الشامل العميق فحسب ، وانما تضم المدرسة أرشيفا للمواد الفولكلورية التي جمعها الباحثون، وترتب فيه المادة وفقا لنظام أوبسالا Opsana الشهير .

وفضلا عن ذلك فان مدرسة الدراسات الانجليزية تشرف على عمل الأطلس اللغوى الذى يهدف ، عن طريق التوزيع الجغرافى للغة الحديث اليومية ، الى الكشف عن أهم خصائص لغة الحديث تحت ضوء الاختبار الصوتي والمورفولوجي والتركيبى . وقد سار العمل في هذا المجال في عدة مراحل . أولا : تأليف الأسئلة التي تكشف عن الملامح المعجمية والصوتية والمورفولوجية والتركيبية للهجات الأساسية في اللغة الانجليزية ثانيا : اختبار هذه الأسئلة وطبعها بعد الاطمئنان على نجاح مهمتها . ثالثا : البحث عن الكفاءات الشعبية في الأقاليم التي تعد منبعا لاستقاء المادة رابعا : تدريب الجامعيين على استخدام الأسئلة خامسا : اعداد المادة التي جمعت ودراستها وتصنيفها سادسا : نشر نتائج البحث في شكل مناسب سواء كان هذا عن طريق الجرائد أو القوائم أو كليهما معا .

أما في ويلز وايرلندة الشمالية ، فتتركز الدراسات الشعبية في متحف كارديف في ويلز ، وفي المتحف الوطنى في أيرلندة . ولا تعرض المادة الاثنولوجية الى جانب المادة الفولكلورية كما هو الحال في متحف باريس ، وانما ينقسم كل متحف

التلاميذ على مادة لم يهتد اليها الجامعون
المتخصصون .

وليس هناك برنامج لتدريس التراث الشعبي
بهذا المركز ، ولكنه يصدر مركزا علميا بحق .
فعليه يتردد الباحثون من جميع أنحاء أوروبا
بقصد الدراسات المقارنة .

وقد قدم الباحثون بهذا المركز مجموعة من
الأبحاث القيمة التي تقدم للباحث الايرلندي
والأجنبي على السواء فكرة واضحة عن الفولكلور
الايرلندي . وليس في وسعنا أن نقدم الكتب
التي نشرها هذا المركز ، فهي عديدة ولا شك ،
ولكن يكفي أن نقول أن كل جانب من جوانب
التراث الشعبي قد درس في عدة كتب . هذا
الى جانب الكتب التي درست المجتمع الايرلندي
واللغة الايرلندية . كما يهمني أن أشير الى
كتاب « موجز الفولكلور الايرلندي » الذي يقدم
مادة الفولكلور الايرلندي والاثنولوجيا وفقا
لتصنيفها وتنظيمها في المركز . ولهذا فان
الكتاب يعد من الاهمية بمكان لا بالنسبة
للمتخصصين الايرلنديين والأجانب فحسب
ولكن بالنسبة لهؤلاء الذين يقومون بالاشراف على
الأرشيف الفولكلوري في أي بلد كان . ومما
يدلنا على أهمية هذا الكتاب ، أنه ، على الرغم
من ارتفاع ثمنه ، قد طبع للمرة الرابعة في
الولايات المتحدة ، ويسعدني أنني اقتنيت هذا
الكتاب وغيره من أبحاث المركز الايرلندي لعلها

بالفعل بتأسيسه ، أرسلني الى باحث ميداني-
يتولى عملية الجمع في غرب ايرلندا وفي الجزر
القريبة . وقد حكى لي هذا الجامع الذي يبلغ
الخمسين من عمره أنه يقوم بعملية الجمع في هذه
المناطق منذ عشرين عاما وأنه لا يزال أمامه الكثير
من العمل وقد أشركني في جولات واسعة ، في
الساحل الغربي ، فرأيتة فردا من أفراد الشعب،
فالكل يعرفه ويسعد برؤيته ، ويجلس للحديث
معه في شوق بالغ . فاذا ما خلى لنفسه أخذ
يدون المادة التي جمعها على الأشرطة ويرسلها الى
دبلن ، الى الأساتذة الذين يتولون دراستها
وتصنيفها .

والحق أن أرشيف مركز الدراسات الشعبية
في مدينة دبلن غني للغاية . ومما استرعى نظري
في هذا الأرشيف ، تلك المادة التي جمعها التلاميذ
فوق سن الاثنى عشر ، فالمدرسون الذين ينتشرون
في جميع أنحاء ايرلندا يطلبون من التلاميذ جمع
الحكايات الشعبية والألغاز والأمثال الى غير ذلك .
فينشط التلاميذ في جمع تلك المادة من جداتهم
وأجدادهم وغيرهم ، ويسلمونها الى المدرس الذي
يقرأها ويفحصها ويطلب منهم إعادة كتابتها منظمة
مرتبة . ولم يعمد المركز الى هذه الطريقة
لتسهيل عملية جمع مادة التراث الشعبي ،
فعملية الجمع يقوم بها المتخصصون قبل كل
شيء ، ولكن المركز يهدف الى أن يعرف الأبناء
بتراثهم الشعبي ، كما أنه يهدف الى احياء
عملية الرواية الشفوية . وربما احتوى أرشيف



مسألة زمن ، وانما هي أولا مسألة تخطيط
تخطيط وتنظيم علميين يكفلان له سلامة العمل
وتطوره .

لقد سألتني الاستاذ ديلارجي ، الاستاذ
المشرف على مركز ايرلندا ، وكان قد زاره أحد
الدارسين المصريين منذ عدة سنوات وقضى في
معهد أكثر من عام ، سألتني عما تم عمله في
دراستنا بعد أن زاره هذا الدارس . وخجلت
أن أقول له اننا لم نفعل شيئا يذكر بالنسبة
لما رأيته في كل المعاهد والمراكز التي أشرت
اليها وذكرت له أننا مازلنا في طريقنا في عملية
الجمع والتنظيم .

على انني أود أن أشير الى حادثتين تبين
للقراري كيف يقوم العمل في مركز الفنون
الشعبية عندنا . لقد ذكر لي أحد الدارسين
بالخارج ، أنه قدم الى المركز للحصول على بعض
الصور الفوتوغرافية . وقد راعه أن الصور
استخرجت له من بين صور عديدة مطروحة دون
عناية في صندوق وكأنه صندوق مهمات .
فكيف يمكن أن يصدق أن المركز ينفق الاموال
على هذه الصور ثم لا يقوم بترتيبها في الارشيف
اللازم لها .

أما الحادثة الاخرى فقد روتها لي السيدة
رتيبة الحفنى حينما شاعت أن تستعين بما دونه
المركز من الموسيقى والأغاني الشعبية . لقد
ذكرت لي أنها اضطرت الى سماع كل الأشرطة
التي سجلها المركز حتى تستطيع أن تستخلص
مبتغاها . فهل يمكن أن نتصور أن مركزا عمله
الأساسي هو جمع المادة وتنظيمها وتصنيفها ،
يدون كل شيء على الشريط ثم يطرحه جانبا وكأنه
فرغ من مهمته ؟

لاشك أن العمل في مركزنا لايسير وفق
منهج علمي ، وهذا يدفعنا الى القول بأنه مهما
طال عمر هذا المركز ، فانه لن يساعد على تحقيق
الهدف المطلوب من الدراسات الشعبية ، تلك
الدراسات التي لأبالح اذا قلت انها الدراسات
الانسانية التي تحتل اليوم مكان الصدارة من
اهتمام الدارسين في جميع أنحاء العالم .

د . نبيلة ابراهيم



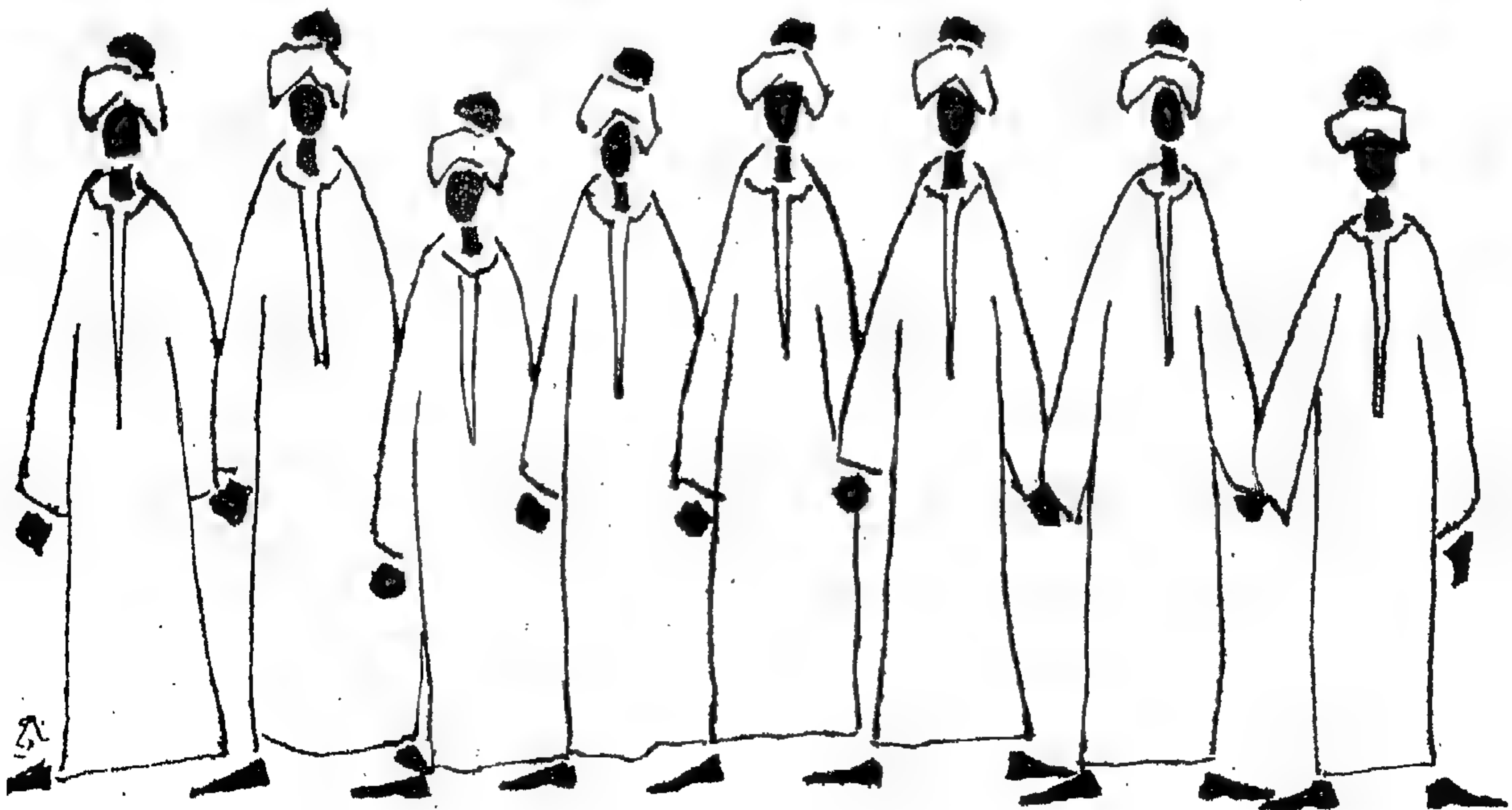
تكون في يوم ما ذات نفع جدى بالنسبة
لدراستنا .

وبعد . . . فنحن لم ننته بعد من تقديم مراكز
ومعاهد الفولكلور والاثنولوجيا في البلاد التي
قمت بزيارتها . فلا تزال لنا جولة مع تلك
الدراسات في رومانيا وفنلندا وألمانيا .

ولكن يمكننا على أى حال أن نقارن بين
ما نقوم به في بلادنا في هذا المجال وما يقوم به
غيرنا . وقد يقال ان مركز الفنون الشعبية
عندنا لا يزال في نشأته . ونحن نرد على ذلك
بأن المركز قد مضى على نشأته ما لا يقل عن
عشر سنوات . وليست المسألة على كل حال

السوابق في الشعر

بقلم: سامي زغلول



النفسي الذي يكون مع الجانب الفني الاتجاه
الجماعي للرقص .

ويتأثر أسلوب الرقص الشعبي بالتطوهر
الطبيعية والعوامل الجغرافية كما يتأثر بالظروف
الاجتماعية والاقتصادية وما يتبع ذلك من ظروف
العمل والمهن التي يمارسها اغلبية الشعب والهجرة
التي يتعرض لها كل ذلك يؤثر في عقلية الشعب
وطباعه وبالتالي يشكل الاسلوب الذي هو طابع
الرقص كخلق شعبي .

والاسلوب شيء أصيل يميز منطقة واحدة أو
مكان واحد أو شعب واحد - فاذا وجد الاسلوب
الشعبي خلق الرقص الشعبي واذا كانت الظروف
التاريخية والاجتماعية والاقتصادية هي المؤثر
الجوهري في الاسلوب فان المكان والزي يكتفيان
الطريقة الهندسية التي يؤدي بها الرقص من
انشاء ودوران وقفز والتفاف ونهوض .. الخ
فالشعب يرقص لكي ينفق جزءا من نشاطه او
طاقته ويلبي حاجته الملحة للمناجاة وليجد راحة
معنوية وجسمانية للتعبير عن شعوره بالحياة
وفرحة بها ثم حب تذوق الجمال والرغبة في تقليد
الآخرين كذلك الرغبة في الظهور أمام الآخرين
وبخاصة أمام الجنس الآخر والحنين الى الجنس
الغائب .

ان العمل في مجال الرقصات الشعبية في بلدنا
لم يزل بعد في مهده ولم يتوافر لدينا حتى الآن
العدد الكافي من الخبراء والفنيين المتخصصين في
هذا الفرع من فنوننا الشعبية .

ولما كانت موجة انشاء فرق الرقص الشعبي
تجتاح بلادنا لدرجة ان هناك بعض فرق المحافظات
قدمت برامجها في المهرجان الذي عقد بالعام الماضي
في القاهرة ولكنها لم تقدم لنا صورة صادقة عن
الثقافة التقليدية لبيئتها فحسب بل كانت صورة
مطابقة لفرق العاصمة وهي بدورها لا تمثل بصورة
سليمة تراثنا الشعبي الراقص ليس من ناحية
الاسلوب وحده بل ايضا من ناحية النوع
والموضوع .

لهذا وجدت لزاما على ان اقدم حصيلة تجربتي
في الميدان أتمنى أن تكون خطوة على الطريق نحو
ارساء دعائم علمية تقوم عليها فرقنا للرقص
الشعبي .

وسوف أبدأ كلامي عن العناصر الاساسية
المكونة للرقص من حيث الاسلوب والشكل والنوع
وسأتناول هنا أساليب الرقص الشعبي .
أسلوب الرقصة الشعبية :

هي الطريقة التي يرقص بها الشعب والحركات
التي يعبر بها عن عواطفه وتفكيره وهذا هو الجانب



فأسلوب الرقص الشعبي هو الطريقة التي يرقص بها الشعب ويعبر بها عن عواطفه ومشاعره من خلال حركات الرقص وأوضاع الجسم التي خلقت بصورة جماعية مجهولة الاسماء .

وعند وضع الرقصات الشعبية على المسرح بواسطة فرق المحترفين والهواة لا يجب علينا أن ننقل الرقصة من ناحية التكوين وتركيب خطواتها فحسب ولكن يجب أن نراعي أسلوب الرقص الذي يعبر عن الشعور والحالة النفسية عن طريق الحركات حتى تتكامل الرقصة إذ لا بد أن تتكامل الناحية الفنية في نقل الرقصة من حيث التكنيك الفني في أدائها والناحية النفسية لها ويجب أن لا نفرق بينهما - مثل ذلك كمثال الأسلوب الأدبي إذ أن له ناحيتين الناحية الخارجية والناحية الداخلية ، كذلك الأسلوب الشعبي له ناحيتان أو جانبان : -

أولا : الجانب الخارجي :

وينعكس في الناحية الفنية التكنيكية للحركة مثل (اللف - ثني الركبتين وفردهم - النزول على الركب - التداخل بين الرجلين - مدى انثناء الركبتين بخفة أو بقوة - اهتزاز الجزء الأسفل من الجسم وحركة الحوض - الاهتزاز العادي أو القوي - الخطوات الصغيرة أو المتقاطعة أو الواسعة

- طريقة الوقوف وتماسك اليدين ... الخ) . وهذا يمثل في الحقيقة الناحية الفنية التكنيكية للحركة .

ثانيا - الجانب الداخلي :

وهو اللون والشعور النفسي لطريقة الرقص التي تعكس روح الشعب على المجموعة الراقصة مثل (الرزانة - المرح - الحماس - القوة - الانطلاق - الجدية - الكرامة - الانطواء - الفخر - الصراحة ... الخ) .

وهذا هو المعنى الداخلي للأسلوب .

ومما سبق لنا يتبين أن الجانبين معا يكونان

المعنى الحقيقي للأسلوب .

وأسلوب الرقص ليس واحدا في جميع المناطق ومن الصعب علينا وضع خط بين الناحية الخارجية والناحية الداخلية للأسلوب .

كما أن أسلوب الرقصات ليس على نمط واحد في القرية والمدينة حيث يتميز أسلوب المدينة بالتأني المزوج بالذوق كما يتميز أسلوب القرية بالاطمئنان والثقة المتزايدة في النفس .

والأسلوب ليس واحدا عند السيدات والرجال في منطقة واحدة دائما - وهذا يرجع إلى التقاليد التي قد تفضل الرجال عن النساء أو تجمعهم أو حسب وضع السيدة في المجتمع .



الاساليب وما هي العناصر الاخرى التى لها علاقة بالاسلوب ؟

نجد الرد على هذه الاسئلة فى روح وطابع الشعب من حيث نفسيته والبيئة او المكان وتاريخه وظروفه - الاجتماعية والسياسية والطوبوغرافية والاقتصادية والجوية ، كذلك تقاليده وأزيائه والمهن والهجرة التى يتعرض لها فجميع هذه العوامل المذكورة تؤثر فى تحديد روح وطابع الشعب اللذين يؤثران بدورهما على تحديد أسلوب الرقص الشعبى .

يقول (بيليج) وهو متخصص فرنسى مذكور فى الارشيف الدولى للرقص « ان الاسلوب ظاهرة اجتماعية مثل اللغة له قواعده وطريقة تركيب عناصره » - ونستطيع ان نضيف على رأى « بيليج » ان « الاسلوب فى الرقصة الشعبية هو اكبر صفة تميز الخلق الشعبى » .

ويمكن القول والافتراض ان طريقة الحياة والظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والمهن الخاصة بالشعب تؤثر فى خلق الناحية الداخلية للاسلوب وفقا لبعض العوامل المختلفة ، وكذلك البيئة والملابس الخاصة بالشعب تؤثران على التكنيك الفنى وصور الرقص اى الناحية الخارجية للاسلوب - فمن الملابس مثلا يمكن أن نتبين لماذا يكون الرقص بطيئا أو منطلقا أو متحمسا ، أو أن الركبتين تنثنيان بسرعة أو تبدوان متصلبتين مشدودتين ، لاتثنيان .

وبالنسبة للبيئة فمساحة الارض تبين لنا هل ستسير الرقصة فى اتجاهات مختلفة أو انها ستحدد بأداء بعض الحركات فى نفس المكان وان الراقصين سيكونون متقاربين مثلا . . . الخ .

وتختلف التأثيرات فى الاسلوب من منطقة وطبقا للعوامل الأساسية التى يتعرض لها السكان - ومن ثم فان الاساليب تختلف من منطقة لأخرى تبعا لذلك .

وبمقارنة الفلاح الذى يسكن مع عائلته والذى يقوم بمجهود بدنى فى أرضه وفى بلدته بمقارنته مع الرجل الذى يسافر كثيرا ويفكر دائما فى عائلته - نجد ان الاول حينما يرقص تكون حركاته



كذلك فان الأسلوب ليس موحدا. فى الرقصات الطقوسية واللا دينية فى نفس المنطقة - اذ أن الرقصات الطقوسية ترقص بمراسيم كبيرة وباحترام وروحانية .

كذلك نجد أن أسلوب الرقص ليس واحدا فى كل العصور - ففي الحرب قبل الأخيرة ظهر تطور ملحوظ فى أساليب جميع الشعوب وبالتالي فى أساليب الرقصات الشعبية - فالفترة بين الحربين الأولى والثانية زادت من سرعة الحياة المدنية وبالتالي أوجدت روح السرعة فى أداء الرقصات بطريقة سريعة همجية وظهر الميل الى ايجاد قفزات بدون ذوق وتطويحات غريبة ليس فيها تناسب ولا جمال . ومن هنا فقدت الرقصات الشعبية أسلوبها القديم وبالتالي أنواع الرقصات نفسها أيضا .

ان جميع هذه الفروق التى ذكرت فى اختلاف أساليب الرقصات الشعبية يستطيع أن يلاحظها الشخص العادى غير المتخصص فى الرقص .

ولكن اذا أردنا أن نعرف أسلوب جماعة معينة فليس يكفى فى الحقيقة أن نلاحظ فقط أبرز المميزات للناحيين الخارجية والداخلية للأسلوب فحسب - وليس يكفى أيضا أن نحدد فقط كيفية الرقص والطابع المسيطر على طريقة الرقص بل يجب أن نعرف لماذا ظل هذا الأسلوب باقيا فى تلك المنطقة وعلى أى شئ يتوقف ؟

كذلك يجب أن نعرف كيف تبلورت بعض



سريعة ومنطلقة بينما الثانى عندما يبدأ الرقص فانه يرقص ببطء ثم يتحمس بعد ذلك تدريجيا .
وفى بعض المناطق ينحنى الراقصون أثناء الرقص ويعبر هذا عن خالتهم النفسية أيام الحكم الاستعماري وليس هذا معناه الانكسار النفسى ولكن عملية الانحناء فى الحقيقة تعبر عن مقاومتهم السرية ونضالهم ضد الاستعمار . ان روح وطابع الشعب رغم تحددهما بعوامل تأثيرية معينة لمنطقة او مكان لا يؤثران على أسلوب الرقصات الشعبية فحسب ولكن يؤثران كذلك على أسلوب الفروع الأخرى للفنون الشعبية والثقافة التقليدية لهذا المكان ايضا - لذلك يمكن أن نرى نوعا من الوحدة فى جميع الظواهر الروحية لشعب معين فى منطقة معينة .

فعندما كانت الآلات الموسيقية ترافق الرقصات الشعبية كان لابد من المحافظة على الأسلوب الذى يلائم الرقصات الشعبية ، ولكن بعض الآلات الموسيقية الحديثة بدأت تشترك فى مصاحبة الرقصات بأصوات هستيرية عالية ونتج عن ذلك ظهور بعض القفزات والحركات المبالغ فيها التى تؤدي بدون نظام وذوق ، فهذه الآلات الموسيقية الحديثة وبعض العوامل الأخرى ساهمت الى حد كبير فى تلف وفساد الأسلوب الشعبى واثرت بصورة سلبية على تطوير الذوق والشعور بالرقصة الشعبية الحقيقية ، وهذا حافز يجعلنا نعمل على احياء الآلات الموسيقية الشعبية لدى الشعب .

وفى الرقصات الشعبية التطبيقية يجب ان تكون الاوركسترا الحديثة مصاحبة ومتممة بالآلات الموسيقية الشعبية بطريقة سليمة .

ونحن اذ درسنا الرقصة الشعبية من الناحية الفنية التاريخية فحسب فان هذه النظرة سوف تكون من جانب واحد ولكن من الضروري أن ننظر الى الرقصة من الناحية الاثنولوجية ولا انثروبوجرافية والكربوجرافية والنفسية والاقتصادية - لكن نفهم أسلوب وروح منطقة الرقصة .

ان دراسة اساليب الرقصات الشعبية وكيفية التحديد المضبوط لخصائص الأسلوب فى منطقة ما، كذلك تحديد اوجه التشابه والفرق الجوهرية بين أساليب المناطق المختلفة هو بمثابة المرحلة الابتدائية لدراسة الرقص الشعبى والتى يجب

فعندما نذهب الى احدى المناطق نجد ان ما يلفت انتباهنا هو خاصية ما ، ولكننا لانستطيع تحديدها فى الحال الا بعد ان نتفهم علاقة سكان هذه المنطقة بالحياة ومدى ادراكهم وتفهمهم لها ، والشئ المشترك فى طريقة الكلام واللغة وكذلك الاغاني من حيث ادائها وطريقة ترديدها وعزف الالحان الموسيقية كذلك الزى الشعبى والزينة الخاصة بهم ونفس الذوق ونفس الميل فى التعبير بطريقة معينة سواء فى الرقص او الاغاني او الالحان الموسيقية او التطريز ، فجميع هذه العناصر تبين الفن الشعبى فى المجتمع وتشكل وتكسب أسلوب وطابع يرتبط بروح هذا الشعب وبصورة مختصرة يمكن القول أن الفن الشعبى هو الشعب .

وكلما تعمقنا فى الموضوع بصورة أكبر نجد أن أسلوب الرقص ليس هو الصلة الوحيدة بين الحياة الشعبية وروح وطابع الشعب فحسب بل تظهر أيضا التأثيرات المتبادلة لفروع الثقافة المختلفة التقليدية الشعبية على مكونات الرقص الشعبى ، اذ يجب ان نلاحظ مدى تأثير اللحن الشعبى والمصاحبة الموسيقية على مدى تحديد اساليب الرقصات التى لها نفس النوع ، وحينما نتساءل كيف ستتبلور اساليب بعض الرقصات الشعبية لنفس النوع نجد ان عملية التبلور هذه تتوقف على اللحن المصاحب للرقص كما تتوقف على الآلة الموسيقية المصاحبة .

ان نقف فيها على جميع جوانبه، أولا ، كما هو متبع لدى جميع الشعوب الأخرى .

ان الدراسة الطويلة المفضلة التي تبين الصلة بين سلوك جماعة معينة في منطقة معينة من حيث طريقة مشيهم وحركاتهم وأسلوب رقصهم تستحق مجهودا كبيرا للوقوف على حقيقة هذه الصلة .

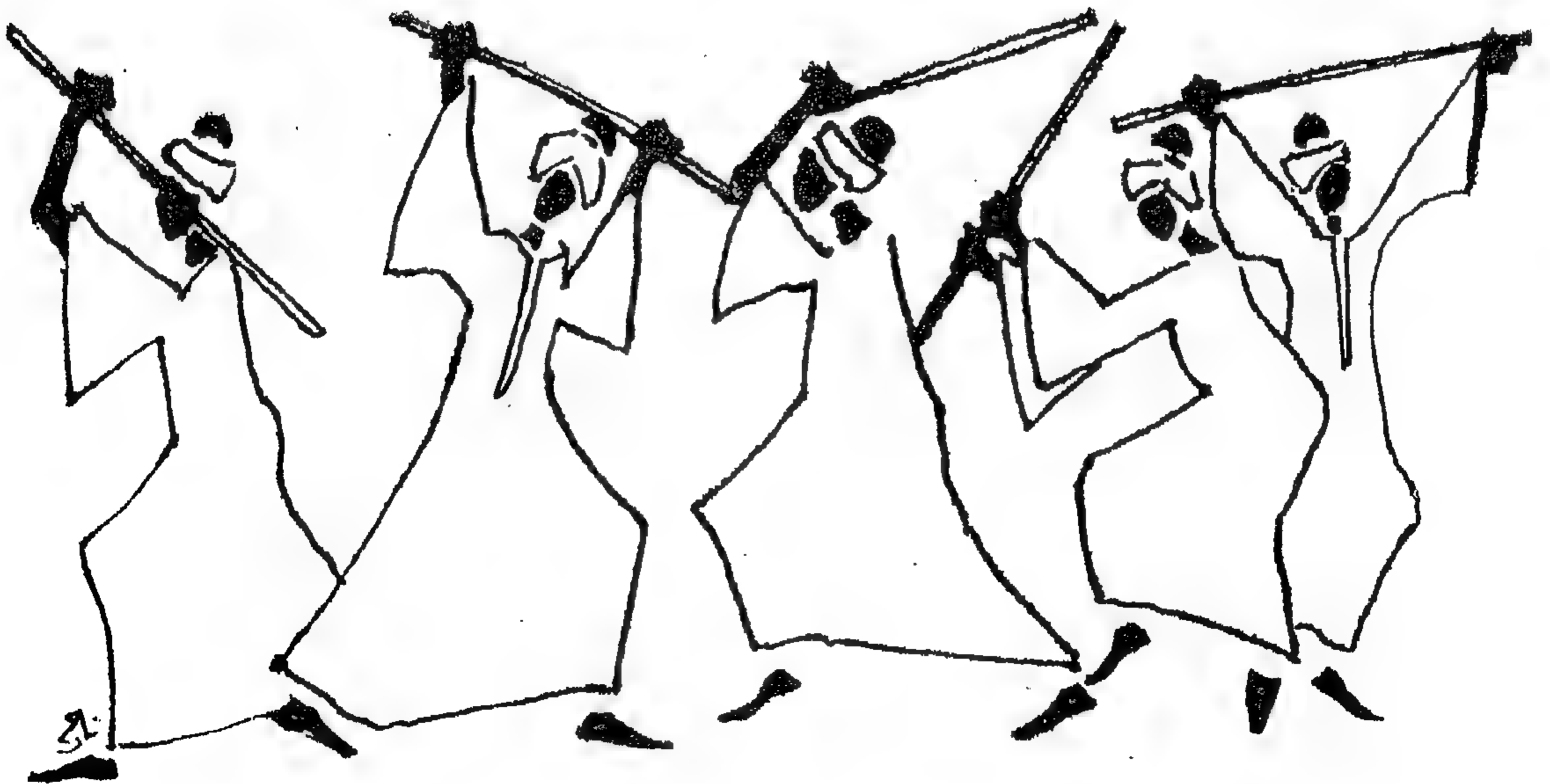
كذلك الصلة والعلاقة بين النقوش والزخرفة المعمارية وبين أسلوب الرقص الشعبي وايضا الصلة والعلاقة بين اللغة الدارجة والموسيقى الشعبية والتعبيرات المختلفة من اصطلاحات شعبية والحركات المختلفة للراقص الشعبي وايضا الصلة بين أسلوب الشعر والادب الشعبي واسلوب الرقصة الشعبية والموسيقى الشعبية ، كذلك يجب علينا أن نبين ان كانت هناك علاقة بين أسلوب الفن المعماري المحلي المشتمل على أنواع من الاحياء السكنية وبين أسلوب الازياء الشعبية واسلوب الرقصات الشعبية للمنطقة .

لا شك ان هذا الارتباط الوثيق للرقصات الشعبية بالحياة الشعبية يفرض علينا ان نكون احياء الاساليب الشعبية الجماعية الحقيقية

والتكنيك الخاص للرقصات عن طريق توجيها الاهتمام أولا الى نهضة ورعاية وحياء الفن الشعبي وبناء على ذلك نستطيع بعد تحقيق هذا ان نقول بأننا تمكنا من خلق قاعدة اساسية لمتابعة التطور الفني للرقص الشعبي ونهضة الرقصة الشعبية من حيث مناظرها المختلفة والتعبير العصري عن الرقصة الشعبية في المسرح فجميع الرقصات الشعبية الجماعية وارتباطها الوثيق بواقع وحياة الشعب عنصر جوهري للتعرف على شعب ما عن طريق الرقص من جهة وكذلك عنصر جوهري يساعدنا في التعبير الفني عن الروح الجماعية الشعبية من جهة أخرى ، اذا فالاسلوب الجماعي الشعبي هو في نفس الوقت اهم شرط لوضع وتقديم منظر الرقص الشعبي الحقيقي والرقص الشعبي التطبيقي الى المسرح .

فالراقصون الشعبيون الذين يحافظون على الاسلوب الشعبي يحافظون بالتالي على الروح الشعبية الفنية ، كذلك يقدمون اساسا كبيرا لدراسة اساليب الشعوب وتطوير فنون جديدة .

سامي زغلول



وما زالت ازدواجية المنطلق والمنهج تشطر الباحثين حتى يومنا هذا الى طائفتين ، فاتحاد الباحثين الفولكلوريين يبحث منذ أوائل القرن العشرين مادة الحكاية الخرافية في العالم بحثا يتوسل بالمقارنة الفيلولوجية للنصوص ، وقد وصلوا في هذا الصدد الى نتائج أساسية لا يستغنى اليوم عنها باحث . والى جانب هؤلاء عرف البحث علماء يندرجون في عدد من المدارس الصغيرة المتنوعة الأصول، وفي طليعة هؤلاء نجد الباحثين السوفيت الموفقين وهم ينزعون الى بحث الفولكلور على هدى وجهة النظر التاويخية الاجتماعية . ان المناهج المختلفة لم تبلغ بعد أوج تطورها والمجموعات المستقلة المتميزة تبحث من وجهات نظر متعددة ، الا أن الرأي منعقد على ضرورة استمرارها لتقديم المزيد من النتائج الجديدة .

والواقع أن كلا الهدفين والمنهجين وهما التحليل الفيلولوجي والتفسير الاجتماعي غير متعارضين ، وفوق هذا فان انفصالهما يفضي الى النظر الجزئي الذي يغرق سبيل التعرف على حقيقة الحكاية الشعبية الخرافية ، ويفوق استمرار تقديم البحث فيها . لقد نالت الحكاية الشعبية الخرافية نصيب الأسد بين أبحاث مجالات الفولكلور ، بيد أن أملنا في تقدم البحث معقود بالنجاح في الخروج من المنهج بمنهج موحد ، أي أن نوفق في القيام ببحث النص على الأساس الاجتماعي التاريخي الصحيح ، وذلك بعد القيام بعدد كبير من الدراسات الجزئية والتجارب الميدانية ، بعد جمع الملاحظات في هذا جمعا دقيقا ، فما زالت المادة الصالحة للتقنين العلمي قليلة .

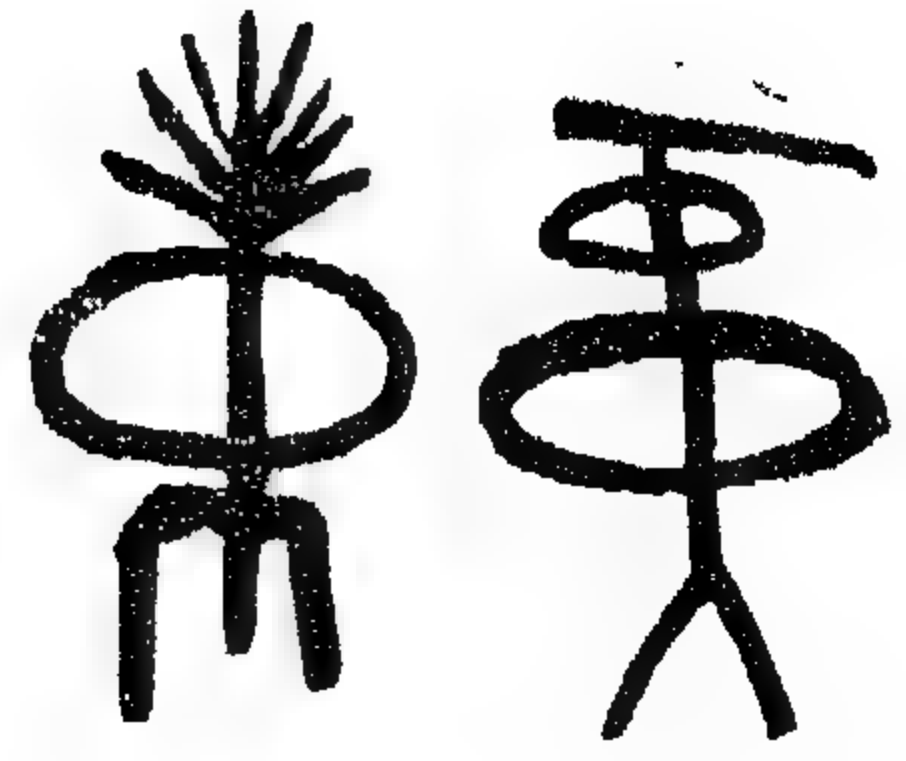
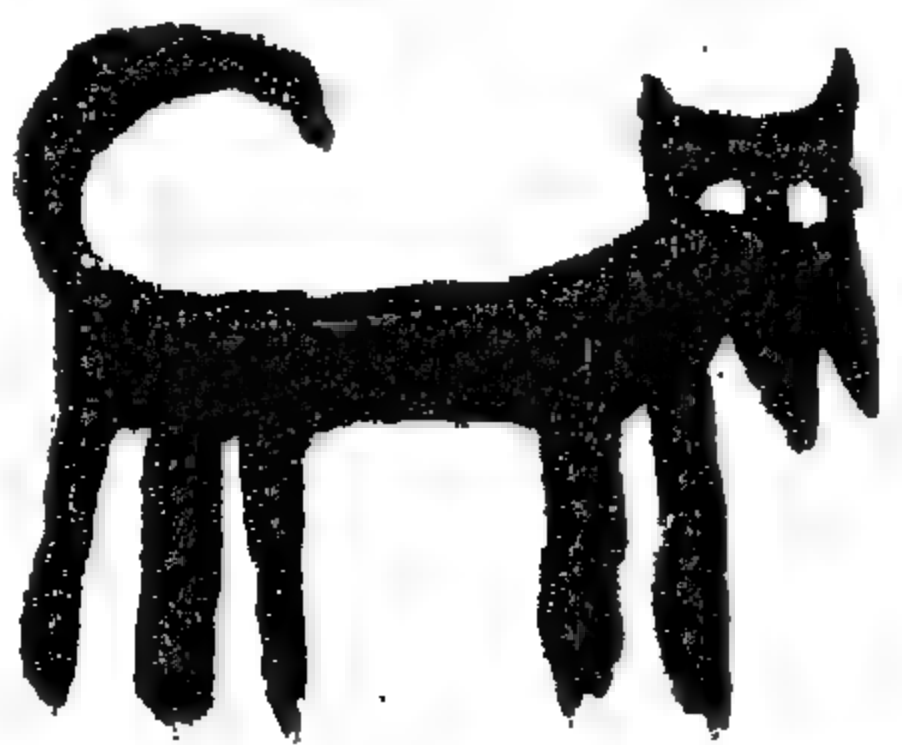
ان المحور الذي تدور حوله القضية الأساسية في بحث الحكاية الخرافية، هو كيفية تشكيل الحكاية الخرافية، ولذا فالشخصية الخلاقة أو الشخصية التي نحس بها وهي تروى المأثورات تحتل مكان الصدارة في البحث .



3
حكاية
الخرافية

بقلم

الدكتور محمود زامي مجازي



اتجاهات
الباحثين

اتجه البحث العلمي في الحكاية الخرافية منذ نشأته نحو هدفين اثنين فقد اهتم من جانب بطبيعة الاشكال الشفوية للمأثورات الشعبية ، كما اهتم من الجانب الآخر بطبيعة الحضارة الشعبية وهي تتضح في مضمون تلك الاشكال وفي حياتها ، وقد كان من الطبيعي أن ينبثق عن ثنائية المنطلق وازدواجية النظرة منهجان للبحث ، انبثق أولهما في جوهره من تاريخ الادب المقارن ثم استقل عنه مكونا فرعا جديدا ، وتطور المنهج الآخر على أساس المدرسة الاجتماعية الفرنسية والمدرسة الأنثرو بولوجية الانجليزية، لم تكن الحكاية الخرافية وسائر المأثورات الشعبية في هذا - أكثر من مجرد أداة ومراقبة يتوسل بها لم الباحث لدراسة الجماعة الشعبية .

لقد كنا نسمع عن موهبة القصاصين المبرزين الذين كان قص الحكاية الخرافية جزءا من حرفتهم . كان هذا قبل أن يجمع الأدب الشعبي وفسق نظام منهجي مدروس بوقت طويل ، وكثيرا ما كانت محاولات الصياغة الأدبية للحكايات الخرافية تنسب الحكاية الى قصاص معترف بقدرته ، كان الجامعون الرواد مثل الاخوين جريم يرون الصقل الأدبي للمادة أمرا بديهيا ، بيد أنهم عبروا عن- اعجابهم الكامل برواتهم القصاصين ، وفي المجموعات التالية من الحكايات الخرافية نلاحظ أن ذكر القصاص لم يعد أمرا نادرا ، ولا يفوتنا هنا أن نشير الى أن الباحث سايناثو وهو رائد من رواد تصنيف أنماط الحكاية الخرافية- كان قد طالب جامعي الحكاية الخرافية بجمع المادة من القصاصين الممتازين وناشدهم تسجيل ما يتسم به هؤلاء ، ولم يذهب نداؤه هذا ادراج الرياح .

لقد وجه رواد الجمع المنهجي للأدب الشعبي النظر الى شخص القصاص ، فقد كتب الباحث المجري جريجوس ١٩١١ : « شتان بين سماعنا لحكاية خرافية ما من قصاص ممتاز وبين سماعنا اياها من قصاص غفل ، وترتبط بالقصاص أمور كثيرة ، ومن ثم فعلى جامعي المادة أن يبذلوا قصارى جهدهم للتعرف على الممتازين من قصاصي الحكايات الخرافية » . ويصف ساندور بينتر القصاصين الريفين وصفا دقيقا ، ولم يجعلهم نكرات بلا أسماء ، بل ذكر أسماء من تعرف عليهم من القصاصين في قرية ما ذكر اسمها . وتدل هذه الأمثلة - وما أكثرها لو توخينا الاستيعاب - على أن اكتشاف دور القصاص في خلق الحكاية الخرافية ليس وليد اليوم .

وكان أصحاب المدرسة الفنلندية - دون استثناء تقريبا - يذكرون أسماء رواتهم كمصادر . واهتم الباحثون الألمان بشكل الحكاية الخرافية وبنيتها ، ولاحظوا ولاحظ غيرهم من

العلماء - الجانب الفردي في هذا ملاحظة واعية ، وأدى هذا الى أن زعم البيرت فسيلسكى ١٩٣٥ أن الأفراد وحدهم - لا الجماهير - هم القادرون على تعديل شكل الاعمال الأدبية الفولكلورية تعديلا خلاقا مبدعا .

أما الباحثون المجريون فقد سار بعضهم على المنهج الوضعي الألماني ونهج البعض الآخر نهج المدرسة الفنلندية ، وهؤلاء معترفون بدور القصاص . لقد صرح بيلافيكار أن لحكاياته الخرافية قيمة أكبر من غيرها؛ لأنه سجلها عن قصاصين ممتازين واكتشف جيولاسباستيان في كيفية الالتقاء كثيرا من الخصائص الفردية عند قصاصيه ، وذكر يوناس ناصي عددا من الشواهد على كيفية جذب القصاص لقلوب الجماهير ، بيد أنه اكتفى في مجموعاته بمعلومات بسيطة عن شخص القصاص . وقد تحدث هو في دراسات كثيرة عن سمات القصاص ووافق في نقد له على مبدأ التصنيف وفق شخصيات القصاص ، إذا كان هؤلاء ممتازين حقيقة . ولكن هذا لم يكن يعنى بالنسبة له أكثر مما كان يعنى عند سائر اتباع المدرسة الفنلندية ، فقد كان يرى محاولة سبر فردية القصاص سبيرا أعمق أمرا غير مجد وغير ممكن .

لاحظ الباحثون المذكورون أشياء عن القصاص وعن ظروف القص ، ولكنهم لم يعبروا هذه الأمور اهتماما أكبر . فقد نظروا اليها كعوامل لا تؤثر تأثيرا حاسما في طبيعة الحكاية الخرافية . وهنا نتساءل لماذا أهمل معظم الباحثون المعنيين بالحكاية الخرافية قضية القص وعملية القص الخلاقة ؟ ان سبب هذا كامن في تطور هذا العلم ، فقد أراد الباحثون المنتمون الى المدرسة الميلولوجية - أولا وقبل كل شيء - تصنيف مادة الحكاية الخرافية التي كانت قد جمعت حتى أوائل القرن العشرين تصنيفا يشبه تصنيف علماء النبات لفصائل النباتات المختلفة ،

أرادوا بهذا جعل المحيط اللانهائي الزاخر بالطرز والموتيفات شبيها مدركا ومعدا في متناول الباحث وذلك ليتمكنوا من التقييم العلمي ، بدأ البحث العلمي اذن بتحديد الطرز والموتيفات ، وبهذا ظهرت محاولات بحث جديدة وأكملت المادة شبيها فشيئا .

اننا نقدر ونؤمن دون شك بضرورة هذا التصنيف الا أنه قد جعل البحث جامدا وجزئيا الى حد ما . ان تصنيف النصوص في أشكال محدودة وأنواع معروفة وأجزاء معلومة قد أبعد الباحثين المتخصصين عن الواقع وعن الظروف الموضوعية التي ظهرت فيها النصوص ، كان هدفهم بهذا أن يستنبطوا من المادة غير الحية الطراز الأقدم لكل حكاية من الحكايات الخرافية . وقد أحس كثير من الباحثين بهذا الجمود وبادروا الى البحث عن أساليب جديدة وكان كارل فيلهيلم فون سيدوف وهو أحو مؤسس المدرسة الفنلندية في طبعة من نبهوا الى جوانب الضعف في المنهج الفنلندي ، كان هذا العقد الثالث من القرن العشرين ، لقد حبت معرفته نظرة اجتماعية قريبة من الحياة في بحث الحكاية الخرافية ، فأشار في نقده لتصنيف الباحث الفنلندي آرنه للطرز الى أن الحكاية الخرافية لا تبحث الا مرتبطة ببيئتها الحية . كان فون سيدوف بعيدا عن الإيمان بإمكان إعادة تكوين « الطراز الأول » . وكان يرى بديلا لهذا ضرورة تسجيل مجموعات الصور المختلفة في المنطقة اللغوية الواحدة والمجموعة الاثنية الواحدة ، ويرى كذلك ضرورة الكشف عن قوانين تناقل المرويات وقوانين تشكيل صورها . ويهمننا هنا أنه طالب بملاحظة الفرد الناقل للحكاية الخرافية كمنطق للفصل في قضية هجرة الحكاية الخرافية هذه الهجرة التي كان البعض قد تصور حدوثها على نحو آلي .

يقول فون سيدوف : « لا يكفي أن نقتصر على درس نص الحكاية الخرافية ،

فلا بد من التعرف كذلك على تداول الحكاية الخرافية وعلى حياتها في اطار الماثورات ، وكذلك على انتقالها وعلى انتشارها « لقد أوضح في عمق أن قضايا نشأة الحكاية الخرافية والمحافظة عليها وتطويرها وانتشارها تقوم على وجود القصاصين الموهوبين مواهب متباينة ، وأنه لابد في هذا الدرس من ملاحظة مناسبات انتقال الحكاية الخرافية ، واكد فون سيدف الدور الهام للناقل الماثورات بالقوة أو بالفعل ، كما أبرز أهمية القصاصين المتمازين في الحفاظ على الثروة القصصية الخرافية ، وهكذا كانت مأخذ فون سيدوف على منهج اتحاد الباحثين الفولكلوريين اعترافا بالنقاط الجوهرية في منهج البحث الاجتماعي »

لقد خرج فون سيدوف بهذا الاتجاه فانطلق معه باحثون كثيرون وجلب هذا روحا جديدة للبحث في الحكاية الخرافية ، كان فون سيدوف قد نادى بعدد من الأسس المنهجية لجمع المادة ، فتحقق ما نادى به في دراسات لجنة الفولكلور الايرلندي أولا ثم في مؤلفات تلاميذه بعد ذلك ، نجد هذا في بحث صغير الحجم عظيم القيمة أعده كرستيانس سنة ١٩٥٣ ، ونجد نفس هذه النتائج في مقالات علمية كتبها ماروت سنة ١٩٤٠ وألفها غيره من العلماء المجريين ، منهم ابرهات بوراثوف الذي سجل آراءه في تصنيف المادة القصصية . ومن هنا يتضح أن الباحثين الذين تناولوا الحكاية الخرافية بمنهج التاريخ الأدبي قد أدركوا أن فهم الحكاية الخرافية لا يستقيم الا بربطها ببيئتها الخاصة بها ، وأن البحث يجب أن ينطلق من وقتنا الحاضر . ومن هذا نخرج بأنه من الضروري لوجود الحكاية الخرافية وجود مقومات ثلاثة - وتفاعلها هو الموضوع المركزي في البحث - وهذه المقومات هي :

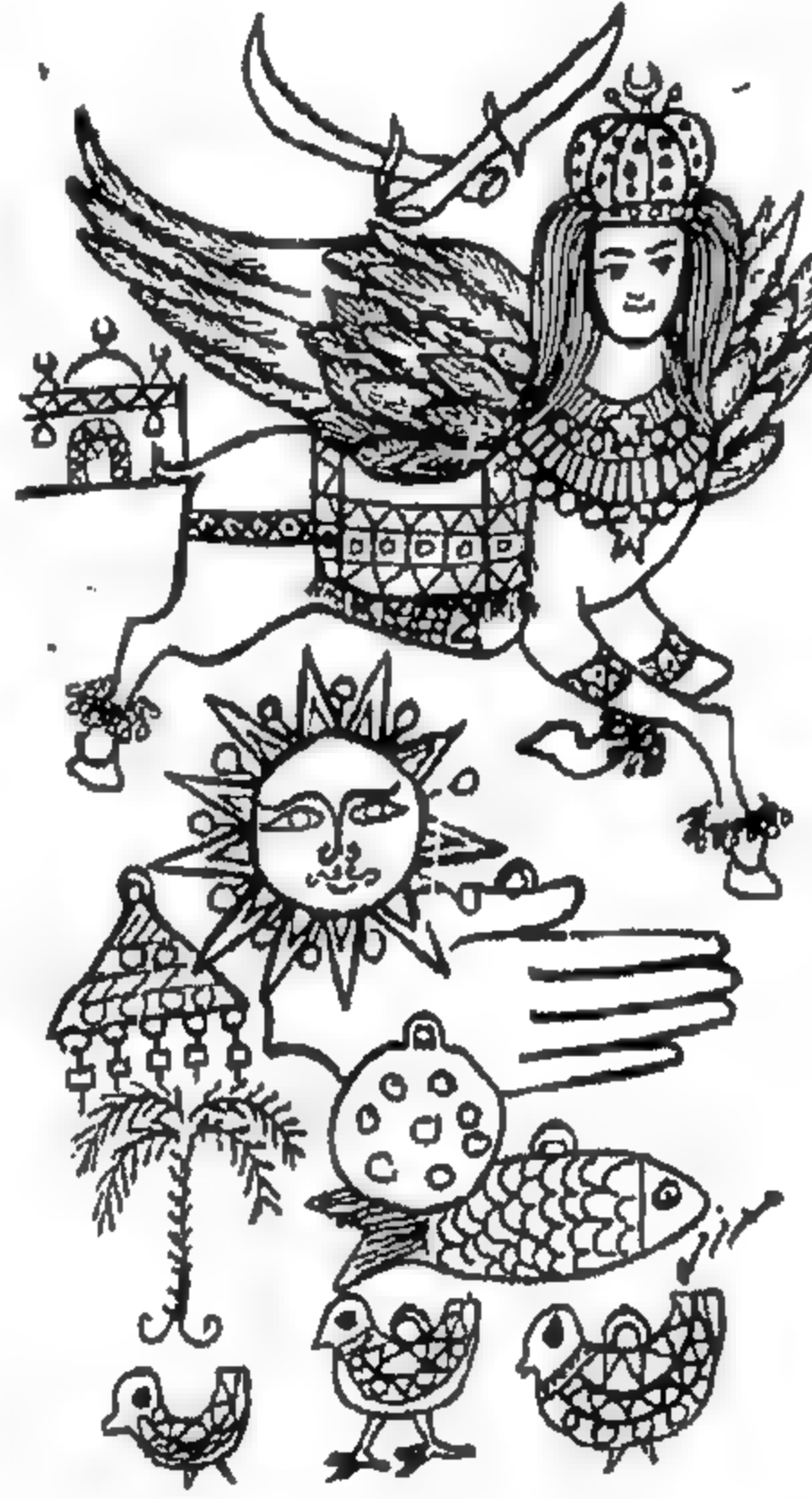
١ - الماثور (من البيئة القصصية للناحية)

٢ - الفرد

٣ - البيئة القصصية المعاصرة

فالتقاء هذه المقومات الثلاث وتبادل علاقاتها هو سر حياة الحكاية الخرافية . وفيما يأتي مناقشة لهذه القضية .

يؤكد البحث الفولكلوري الطابع الجماعي للأدب الشعبي ، ويمكن تفسير هذه الجماعية على أنها خاصة بالماثور ، أو على أنها تعنى الالتحام في البيئة الشعبية والتفاعل معها ولذا فعلينا أن نبدأ حديثنا بالطابع الجماعي للماثور .



لقد ظهرت خرافة قيام الشعب بعملية « الخلق الجماعي » ولم تعش هذه الخرافة طويلا فسرعان ما تحطمت . واتضح كذلك أنه من الممكن أن نرجع أصل أي عمل إلى فرد بعينه ، حتى ولو ترسبت في هذا العمل مع مضي الوقت لمعات عدد كبير من الأفراد ، ولا يزال كثير من الباحثين يعتقدون أن بحث الأدب الشعبي كجهد أفراد - من شأنه أن يطمس الهدف الحقيقي من البحث في الماثورات الشعبية ، ألا وهو بحث العناصر الحضارية الثقافية الماثورة . إن كل ابتكار أدبي ينبع من الفرد ولكن جوهر القضية

هنا كامن في السؤال التالي : أي يمكن تحديد ذلك الفرد أو « المؤلف الأول » في الأدب الشعبي ؟ وهل يجوز مع هذا وصفه بأنه شعبي ؟ إن اشكال الأدب الشعبي لا تتعدد بتعدد الأفراد ، بل تنتظم في سلسلة الماثورات الشعبية الموروثة .

وليس من المناسب في دراسة الأدب المدون أو الأدب الشعبي أن نبالغ في تقدير أهمية الومضة الفكرية الأولى في عملية الخلق ، غير أنه من البديهي أن تكون هذه موضع بحث . ومن واجبنا أن نضع في اعتبارنا تنوع اشكال التعبير التي يتخذها الأدب الشعبي وأن نراعي طرز حياتها وتنوع صور الموضوع الواحد ، وعلمنا كذلك أن نسجل تفاعل الفرد والجماعة ، وأسهم حاملي الماثور وأسهم الفرد وذلك على أدق نحو ممكن ، فهذه هي القضية العلمية المطروحة على الباحثين .

لا شك أن نقطة البداية هي الفرد ، يستوى في هذا الأدب الشعبي والأدب الفني ، فهذا الفرد هو أول من صاغ بالكلمات حكاية معينة في مكان ما وزمان ما . ومن الثابت أن صياغة النص ستكون مختلفة إن لم يشارك فيها هذا الفرد بعينه - هذا إن قدر لها أن ترى النور على الإطلاق ، ولكن المؤكد أن هذا الفرد لم يبدع عمله وهو في عزلة عن المجتمع ودون ارتباط به . وفوق هذا فإن الشكل الجديد يمكن أن يظهر حافلا بعدد من العناصر وقد رتبت ترتيبا جديدا ، ولا يقوم هذا على أساس الومضة الفكرية الأولى ، بل بالتراكم التدريجي لعناصر لا تكاد ندركها ، وترجع إلى أفراد مختلفين غير معروفين . انما نختلف مع هؤلاء الذين يصفون أول فرد أعمل ذهنه في المسألة بأنه هو المبدع ، وأن سائر الباقي مجرد حملة أو حفظة للماثور ، انما لانرى فرقا جوهريا بين هذا وذاك .

إن نظرة فاحصة إلى سلسلة ما من

من الباحثين أهمية وجود هذه العناصر، ومن أكدها الباحث تلهاجن . ان مكانة القصص في بيئة القرية لا تكاد تختلف في الأغلب الأعم عن مكانة الفنان البدع أى اختلاف يذكر ، فهو اما أن يتمتع بمكانة مرموقة أو يتحاشى كما يتحاشى الغريب . وكثيرا



مادار الحديث عن حرفة القصص وأماط القصصين ، وحسبنا أن نقرر هنا أنهم - بصفة عامة - من الفقراء الذين طال بهم التجول والترحال ؛ فتعلموا حكاياتهم الخرافية في مجموعات عمل مختلفة ثم قصوها بعد ذلك ، وعندما أتيحت لهم بعد ذلك فرصة العودة الى قريتهم الأصلية فاستقروا بها مرة ثانية ، أو عندما استوطنوا بيئة غريبة ، وأصبح الواحد منهم عضوا في مجتمع إحدى القرى ، كانت الذكرى تمود به آنذاك الى الأيام الخوالي . ويتوقف مدى تحول هذا الفرد الى قصص ايجابي أو الى عضو سلبي على طبيعة الموتف الذي واجهه بعد الاستقرار .

يبدو اذن من بعض العناصر وجود أوجه شبه بين المبنى المتجول في العصور الوسطى وبين القصص في القرية، الا اننا نرجح أن أوروبا لم تعرف

ويسر أمام الجماعة . وينتقى القصص من هذه المادة المعرفة المشتركة ما يود جمهور الملقين سماعه وما يستمتعون بمعاودة سماعه ولا يملون . وعلى هذا النحو تصقل المادة شيئا فشيئا ، ان هؤلاء القصصين أشخاص موهوبون ممتازون . وهكذا نصل الى الفرد الذي يحتل مركز البحث والذي يقع في يده المصير اليومي للحكاية الخرافية ويقوم عليه السرد القصصي داخل الجماعة ويعتمد عليه .

هذا ويفرق فيسر وغيره من الباحثين بين المناطق الثرية بالحكاية الخرافية وتلك « الفقيرة فيها » وقد أثبت آخر الدراسات ان الحكاية الخرافية تزدهر حيث يوجد عددا من القصص الموهوبين المتنازين ، حيث يوجد حتى وقت قريب عدد منهم ، ومن الطبيعي أن تؤثر العلاقات الاجتماعية على الحكاية الخرافية ولكن هذا ليس هو العامل الحاسم الوحيد . فاذا لم يكن هناك قصصون بارعون يقصون الحكاية الخرافية، فان الوظيفة التي كانت تؤديها الحكاية الخرافية أصبحت تؤدي في الأعمال الجماعية عن طريق الحوادث وقصص الخرافات ، كما تقوم بها كذلك مطالعة النصوص المطبوعة . ان تغيير العلاقات الاجتماعية يمكن أن يقضى على مناسبات السرد القصصي للحكايات الخرافية ، وذلك بأن تنتهي جماعات العمل القديمة ، فيفقد السرد القصصي للحكايات الخرافية ظروفه الطبيعية .

ان القصص الذي يصون حياة الحكاية الخرافية ، ويواصل تنميتها ويضفي عليها في بيئة بعينها طابعا شعبيا محببا أمر نادر الوجود . ولاشك أن الذاكرة القوية ضرورية في هذا الصدد ، وذلك لتجنب ضياع جزئيات من الحكايات الخرافية الطويلة ، ولكن هذا لا يكفي فمن الضروري كذلك أن تتوفر القدرة على التأليف ويتحقق التمكن من الثروة اللغوية والقدرة على الأداء الدرامي . وقد أكد كثير

حملة المأثورات الذين يتوارى الموضوع بينهم سفاهها ، تقنعنا بصحة استدلال الباحث « شارب » . اذ صور انتقال الروايات المأثورة حول العمل في سلسلة من الافراد تصويرا واضحا وهو يقول : التأليف عمل كل من اشتركوا في القل ، وهولهم على قدم المساواة ، هو في أصله فردى ولكنه أصبح للجماعة ، لقد توارى الفرد وحلت محله الجماعة ان كل حكاية خرافية تكون لحظة دخولها حياة الجماعة مجرد أساس ، انها غير معروفة المؤلف لأن « الجماعة الشعبية » ، أو لأن سلسلة التأليف الجماعي - على حد تعبير الباحث - انكين - قد أخرجتها على هذه الصورة . لقد ضاع كثير من النصوص أثناء التواتر ، ولكن أجملها وأكثرها خصبا قد بقى لنا .

وهكذا ينشأ المأثور الشفوي في حلقات من الانتاج الفردي، وفي اللحظة التي نقص فيها الحكاية الخرافية فان ما يكمن وراء هذا هو ذلك الاساس من جانب ، والميراث المباشر من جانب آخر . ان المأثور الذي كان كامنا يعيش تلك الساعة كملك مشاع للجماعة ، وتمتد فعاليته ويتحدد المبدع والمتلقى في نفس اللحظة . لقد تحدث جوركي عن الطبيعة « الجماعية » كثيرا ، فقد قال . ان كل عمل لفنان كبير هو في نفس الوقت عمل للشعب يجد فيه صدى حضارته ، وقد أكد الباحثون الفولكلوريون السوفيت أهمية المأثور عند قصاصي الحكاية الخرافية المتنازين .

ان مادة المأثور تلزم الفرد المبدع الزاما كاملا ، فان مادة المأثور المشتركة في الجماعة والتي تميزها عن غيرها من الجماعات ، لا تتضح غالبا في الخلق بل في المعرفة المشتركة . ان الانسان الداوى يعرف الثروة المشتركة من الحكايات الخرافية ، ويعرف المأثور القصصي وربما يكون في وسعه أن يحكي منها ؛ ولكنه لم يعتد على هذا ، فهو لا يستطيع الفاء هذا في براعة

حرفة القصاصين الشعبيين أو نظام القصاصين المحترفين ، كان قص الحكايات مرتبطا في دوائر الشعب بحد من الحرف ، نجد هذا عند الصناع المتجولين وعند الجنود وعند فقراء الريف ، ولا نعتقد في صحة الافتراض القائل بأن قص الحكايات كان من الوظائف الثابتة في مجتمع القرية في العصور الماضية ، فإذا عرفنا بعض الأمثلة الدالة على وجود تواتر في نقل القصص ، فلا بد وأن نلاحظ وجود كثير من القصاصين الموجودين ، وأن نلاحظ كذلك انتقال المهنة القصصية بالآثار ، وهذه الظاهرة تعتبر حالة ازدهار أكثر من كونها حالة أصلية .

نستطيع إذن أن نضع الفرد القصص في بؤرة البحث ونحن ندرس الحكاية الخرافية ، وذلك لأن التعرف على طبيعتها يرتبط أولا وقبل كل شيء بالقدرة على صياغة الحكاية الخرافية . لقد أدرك الباحثون حدود الامكانيات الفردية أدراكا واضحا ، وهم يؤكدون دائما أهمية البيئة القصصية ، وذلك لأن الفرد لا يستطيع الانطلاق إلا بمشاركة البيئة ، وهذا معناه أن القصص هو محصلة موروث الجماعة التي ينتمي إليها .

ويظهر الخلق الجديد عند قص الحكاية الخرافية في عملية الالتقاء ، فالأدب الشعبي ليس أدبا مدونا ، والتجديد والالتقاء يحدثان في نفس الوقت ، ولا يحدثان إلا في حضور المثقفين ، ومن ثم فلا يجوز اغفال أهمية جمهور المستمعين ، فالفرد والجماعة يسهمان من الناحية الوظيفية في عملية الخلق الجديد . أن تكوين الجماعة القصصية وسلوكها وجوها النفسية ومزاجها من العوامل المؤثرة في تشكيل النص ، ويؤثر في هذا أيضا مكان الالتقاء وزمانه والغاية منه ، تؤثر هذه العوامل على القصص لدرجة أن كثيرا من الاختلافات العديدة التي تظهر فيها الحكاية الواحدة إنما ترجع إلى

تسجيلها في ظروف مختلفة ، وهكذا تظهر صورها كثيرا ما تكون حاسمة . وقد كان أورتوناي ممن أدركوا العلاقة المتبادلة بين القصاص والمستمعين ، واعتمد في هذا على ما أثبتته شارب .

أما الفولكلوريون الذين يجعلون شخص القصص في محل الصدارة ، فلا يعتبرون الفرد هو العامل الحاسم الوحيد في خلق الحكاية الخرافية ، ويرون في القاء الضوء على هذه الثنائية بعينها هدفا من أهداف البحث الفولكلوري . أن التنفيذ العملي لهذا النوع من الأبحاث لا يمكن إلا بملاحظة القصاصين المجيدين داخل بيئتهم القصصية . فنحن نهتم على هذا بالمآثور والقصص والبيئة القصصية على قدم المساواة ، أن هذا الثالوث يعطينا - مجتمعا - منطلقا علميا لفهم نشأة الحكاية الخرافية ، ولادراك التغيرات الالنية والفردية ، ولتحديد دور الجماعة وطبيعتها ، وأما قضية نشأة الأدب الشعبي وتنوع أنماطه وظهور الأشكال الالنية المختلفة فإنها جميعا تتضح في ضوء تفاعل الفرد والجماعة تضاحا يفضل كثيرا ما تقدمه لنا المقارنة الشكلية للمادة القصصية المألية . أن أوضحنا معاله يتوسل بمناهج

أن الاتجاه الجديد الذي سبق جديدة في أساسها ، أنه يهدف إلى فهم الوظيفة الجماعية للحكاية الخرافية . فهنا شاملا مستوعبا ، وقد اتضحت هذه الوظيفة الجماعية أخيرا ، ولا يتسنى هذا الفهم إلا بالجمع الجاد المركز الذي لا يقتصر على تسجيل النص تسجيلا أميناً بل يراعى كذلك ارتباط النص بالأفراد ويثبت ظروف حياتهم ، ولا بد أن يتم الجمع بنفس الدرجة من العلمية والمنهجية ، فهو لا يقل من تقييم المادة ، وعلى الجامع أن يضع التقييم دائما نصب عينيه .

أن جامعي الحكايات الخرافية القدماي مثل الأخوين جريم كانوا

ينظرون إليها نظيرة جهالية فكانوا يصقلون أسلوبه نصوصها . كان الباحثون الذين شغلهم الاهتمام الفيلسولوجي برفضون النظر إلى ما يقوم به بعض آحاد القصاصين من توصية لنصوص الحكايات الخرافية ، فقد كانوا يعتبرون الخصائص الأسلوبية الفردية أشياء تقلل معالم الشكل النقي المنشود . ولم يكن هناك اهتمام بشخص القصص ، وكان الموضوع تسفلهم الشاغل ، ولم يضعوا الاختلاف الفردي المنبثق لحظة الالتقاء في محل اعتبارهم كما فعلوا بالنسبة للموضوع وبفض النظر عما ذكرناه من استثناءات قليلة ، فإن أهمية الاستيعاب الدقيق للمناسبات القصصية لم تظهر إلا بعد أن انصرف الباحثون عن النص غير الحي إلى بحث الدور الاجتماعي للنص .

وبهذا طرح كثير من الباحثين قضية امكانية تسجيل عملية الخلق في الحكاية الخرافية موضوعا للبحث ، وبحثوا امكانية تسجيل هذا تسجيلا دقيقا على قدر الامكان ، ومن البديهي ألا يفرط الباحث القصص في انطلاق موهبة الطبيعة أو جمهور المستمعين في تمتعهم بالقص ، ألا يقلل من شأن مشاركة القصص والجمهور تقليلا مشوها . هذا وقد أشار كثير من الباحثين المتخصصين إلى أن النص مجرد لا يعرض إلا شكلا مبشورا للحكاية الخرافية نصا يحتاج إلى الاكمال ، فلا بد أن نسجل طريقة وقع الصوت وطبعته ، وسرعة القصص وحركاته ، وقسماته المعبرة ودرايمته أن في وسعنا اليوم أن نستفيد من الوسائل الصناعية المتاحة والتي توجد تحت تصرفنا في تسجيل هذا ، وبهذا نقرب من معرفة العوامل المؤثرة في حياة الحكاية الشعبية وفهمها حق الفهم . فمن الممكن أن نتعرف على تنوع الأشكال الأسلوبية بتنوع الأفراد القصاصين والجماعات القصصية ، هذا وقد أصبحت نصوص الحكايات الخرافية المسجلة أكثر

كمالا ودقة من التسجيلات السابقة .
وعنا نستفيد من مقارنة المجموعات
القديمة بالتسجيلات الجديدة التي
تجرى في بيئات لا يزال القص فيها
حيا الى يومنا هذا ، وتفيدنا هذه
المقارنة فوائد جمة ، وقد جمعت في
الحر في السنوات الماضية حكايات
خرافية كثيرة تزيد جمالا وتنوعا عن
تلك الملخصات القديمة الشاحبة
التي ماكانت تقدم من الحكاية الا
مضمونها ، ولا يرجع سبب هذا
النجاح الى نهضة جديدة في قص
الحكاية الشعبية بل يعزى الى دقة
تسجيل الحكايات الشعبية تسجيلا
أمينا وأخذها عن القصاصين المجربين
المثاليين . ولابد في تسجيل
النصوص تسجيلا علميا موثوقا به ان
يتم هذا على نحو كامل شامل ، فمن
الاهمية بمكان ان ندون كل الثروة
القصصية للجماعة التي نبحثها
تدوينا كاملا لا يعرف الانتقاء ولايراعى
نوعية النص ولاالاهتمام الخاص بجنس
ادبي بعينه دون غيره . اننا نستدل
من مجموع المادة التي يقدمها لنا
قصاص بعينه على جوانب ما من
شخصيته - ونستخرج من مجموع
المادة القصصية الخاصة بيئة ائنية
بعينها جوانب تكشف لناالطابع الاثنى
للمأثور من الحكايات الخرافية . واذا
لجئنا في جمع المادة الى هذه الدرجة
من الدقة ووفقنا في ملاحظة حياة
الحكاية الخرافية كأدب جماي ،
فمن هذا ايضا لجوانب منالعلاقات
المهائلة في الحضارة الشعبية .

لقد بحثت ظواهر المأثورات
الشعبية من ناحية الوظيفة على
اساس آراء المدرسة الاجتماعية
الفرنسية أو الانثربولوجية الانجليزية ،
وكانت نظرية لوسيان ليفي - بريل
ذات أهمية كبرى في بحث الحكاية
الخرافية ، كما كان للاشعارات
المنهجية لمالينوفسكى أثر بعيد
في هذا . لقد جمع مالينوفسكى المادة
القصصية المأثورة عند المواطنين
الملايين ، وأثبت عددا من الامور
الهامة في دراسة جوهر هذه الظاهرة

الجماعية . فنصوص الأدب الشعبي
المجردة عديمة الحياة ، ولاتتاح
الملاحظة الحقيقية لها الا عند السرد
وفي وجود المستمعين وبمشاركتهم ،
وهو يوصى لذلك بانتهاج منهج
جديدة .

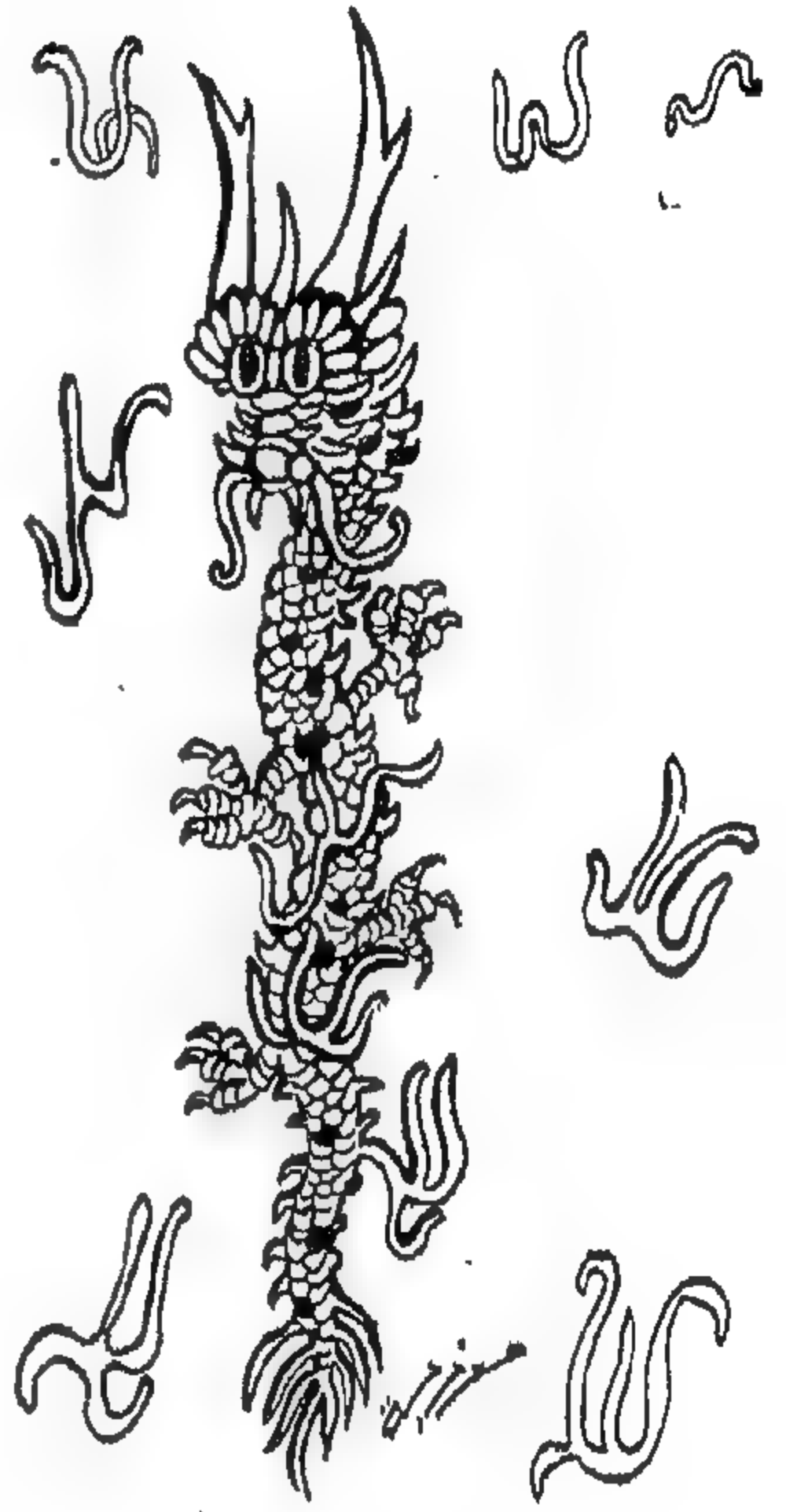
وليس من الممكن ان ينفصل علم
الفولكلور عن دراسة الطقوس ودراسة
المجتمع أو بحث الحضارة المادية .
والخوارق والأساطير لابد وأن ترفع
فالقصة الشعبية وقصص الكرامات
من وجودها السطحي على السورق
وتوضع في اطارها الحقيقي ذي
الابعاد الثلاثية المستوعبة لجوانب
الحياة . وتأصلت دعائم البحث
الوظيفي شيئا فشيئا ، وتأثر
الباحثون - ان قليلا أو كثيرا -
بمالينوفسكى . هذا وقد أكد
أهمية هذه القضية باحثون انجليز
وامريكان تأكيداً بعد تأكيد ، وقبل
هؤلاء وأولئك كان الباحثون الالمان
في مقدمة من نوه بأهمية هذه القضية ،
نذكر هناشفيتارنيج وتلاميذه وهينسن
وتلاميذه وكذلك فريدريخ رانكه
وماكينسون دويكرت وكذلك الباحث
السويسري ريتشارد فايس أشار
هؤلاء في غير موضع الى أهمية بحث
الظروف التي يعيش الفولكلور في
اطارها ، وقد أشار الباحث
طومبسون والباحث المحافظ فون
دبر لاين يمثل هذه الابحاث كما أكد
سوكولوف الطابع الجماعي للحكاية
الخرافية . ان نتائج البحث المنهجي
في هذه القضية غير معروفة كما ينبغي
أن تكون ، وذلك على الرغم من
وجود تيار عام سائد . ويتضح هذا
من عبارة قالها ابرهارد مند وقت
ليس بعيد ، قال : ان جوهر
قضية وظائف الحكاية لم تبحث الى
الآن البحث الكافي على الرغم من
دراسات ازادوفسكى وفون سيدوف .

ويزداد عدد الباحثين المتخصصين
في الحكاية الخرافية من أصحاب هذا
المنهج الجديد يوما بعد يوم . لقد
ادخل الجاسموني الروس للمادة

الفولكلورية في القرن الماضي نظام
ترتيب هذه المادة على اساس المؤلفين
وكانت نقطة التحول الى المنهج
الجديد ماكتبه دوبر وليوبوف من نقد
لمجموعة الحكايات الخرافية التي
جمعها أفاناسيف قال دوبر وليوبوف
ان كل من يهتم بتسجيل وجمع
الانتاج الادبي الشعبي فعمله مفيد
ان لم يقتصر على تسجيل النص أو
النشيد ، وتناول العلاقات الداخلية
من جانب والظروف الخارجية من
الجانب الآخر ، هذه الظروف التي
تعيش فيها الحكاية الخرافية أو
النشيد . ونمت هذه البذور عند
جامعي الحكاية الخرافية المتأخرين ،
فاتباع المدرسة السوفيتية المعاصرة
وفي مقدمهم جامعو الاناشيد الملحمية
(البليينات) يمضون في عملهم على
هذا الاساس وحدا كثيرون حذو
اونتشكوف بعد ١٩١٤ . فبدأت في
شمال روسيا عملية جمع ضخمة وقد
بدأ كل من ملر في موسكو وتلاميذه
اولدنبرج في بطرسبرج تكوين مدرسة
تقوم على هذا المنهج ، وقد اكتمل
هذا في سنوات مابعد الثورة في
أكثر من جانب وفي متناول الباحثين
السوفيت اليوم مجموعات كثيرة من
النصوص الموثقة ، وقد رتبت وفق
القصاصين ، وتضم كل مجموعة أيضا
تاريخ حياة كل قصاص منهم ومعلومات
عن انماط قصاص الحكاية الشعبية ،
وعلاقاتهم الاجتماعية ومحيط حياتهم .
لقد اتسع أفق الباحثين بمضي الوقت
شيئا فشيئا ، وأتيح لهم أن يهتموا
بالمادة القصصية الكاملة الخاصة
بجامعة كبر أو بقرية أو بمركز أو
بمنطقة .

ولابد في هذا المقام ان نشيد بكتاب
ازادوفسكى : حكاية شعبية من
سيبيريا كأحد الابحاث النظرية الهامة ،
وقد اطلعتنا هذه الدراسة على المنهج
السوفيتي وكان لها أثر كبير على
البحث الفولكلوري العالمي . وظهرت
في المجلة الفولكلورية السوفيتية
دراسات هامة في هذا الموضوع ،
ويجدر بنا أن نذكر هنا الابحاث التي

تعالج مادة الحكايات الخرافية في تطورها الاخير في الفترة السوفيتية، وتهتم هذه الأبحاث بقضية قصاصي الحكاية الخرافية وبقضية الماثور وقضية التأليف . حاول الباحث لتتور أن يسبر غور هذه القضية اذ اهتم عشرة أعوام ببحث عدد من القصاصين ذكر اسماءهم ومناطقهم. ولم يقتصر عمله على تسجيل حكايات القصاصين ، بل بحث أيضا كيف يعكس مجموع الحكايات الخرافية للقرية او البئية في الكنز القصصى للقصاص .



وقد برزت منذ وقت قصير بعض المبالغات في بحث الشخصية ، وهذه المبالغات في اتجاهين اثنين ، فقبل اولا بأن النظام الاجتماعى الجديد في الاتحاد السوفيتى قد غير من قص الحكايات الخرافية وغير وضعم القصاص تغيرا كاملا ، فأخذ القصاصون المرموقون في طول البلاد وعرضها يتمتعون في الفترة السوفيتية بمكانة لم يكن يحلم بها أى فنان شعبى من قبل . هذا وقد تغير فن بعض القصاصين نتيجة لرفع المستوى الثقافى العام تغيرا بطيئا ، وأصبح الادب المدون ذا طابع شعبى ، ولم

يتوقع كثير من الباحثين الفولكلوريين هذا التحول . . . ان الباحثين متفقون على تأكيد الطابع الجماعى للادب الشعبى ، وقد ظهر هذا الرأى واضحا في النقاش الذى دار في المعهد الروسى للتاريخ الادبى التابع للأكاديمية السوفيتية حول ضرورة ايضاح طبيعة الادب الشعبى في الفترة السوفيتية . ومن الجانب الآخر نقد سوكولوف وأقرانه ممن بالغوا في تقدير قيمة الفرد ، فقد ذهبوا الى أن كل اختلاف بسيط له قيمته المستقلة كعنصر فنى .

وبجانب المنهج السوفيتى علينا ان نذكر أيضا جهود الباحثين الالمان في اطار المدرسة الاجتماعية وجهود السابقين عليها ، وسبق أن أشرنا الى ان الباحثين الالمان قد انتهبوا في وقت مبكر من تاريخ البحث الى الدور الخلاق الذى يقوم به الفرد في حياة الحكاية الشعبية . وكان الرخ يان أول جامع ميدانى ذكر حرفة القصاص ومناسبات القص ، وحجم الثروة القصصية . وقد أثار بونكر بمجموعته التى نشرها اهتماما كبيرا لأنها كانت أول مجموعة تعكس المادة القصصية لقصاص واحد . كما لاحظ فيسروماير وجروده ملاحظات طريفة هامة عندما عرضوا عرضا ختاميا لمجموعات قصصهم وفي العقد الثالث من القرن العشرين زاد الجمع زيادة ملحوظة وتقدم القصاصون الى مكان الصدارة ، ورغم هذا فانا لانجد تقييما منهجيا الا عند شفيشاررنج وتلاميذه ، فقد بحثوا انتاج الادب الشعبى لا من جانب الفرد بل من جانب الجماعة .

فبدلا من الفكرة الومانتيكية عن «روح الشعب» نظرت مدرسة شفيشاررنج - معتمدة على الافكار الاجتماعية لدوركهايم وليفى بريل - الى الطابع الجماعى للحضارة الشعبية كعنصر حاسم . وكانت يقطتهم في الجمع مضرب المثل رغم أن دور الفرد توارى فيها الى الخلف ، ورغم هذا فان هذه الكتب قد تضمنت تعاليم منهجية

مفيدة . واهتمت الباحثة براختي بقضية الخلق الجماعى للحكاية الخرافية اهتماما عميقا ، «فاذا كنت الحكاية الخرافية في أول أمرها ابداعا فرديا فانها أدب جماعى في واقع الامر، لا باعتبار أصلها ولكن باعتبار مصيرها ولأنها تعكس الروح الجماعية للجماعة» وظهر في تيار هذه الأبحاث أن كل المجموعات التى ظهرت من قبل لانفيد لغدم الدقة في التسجيل ، ومن الاهمية بمكان أن نذكر هنا العبارات التالية من منهج الجمع : «ان من يريد استيعاب الحكاية الخرافية كأدب جماعى فعليه أن ينظر الى الشعب الذى يحكى الحكاية الخرافية ، ولا بد أن يتعرف على البنية الداخلية والبنية الخارجية لمجتمع الحكاية الخرافية. ومن الضرورى بعد هذا أن نقارن الثروة القصصية لدى جماعات مختلفة ومتماثلة اذا توخينا فهما شاملا كاملا للحكاية الخرافية .

وقد وجه هنش نقدا حادا الى المبالغة في تقدير قيمة الجماعة على حساب الفرد ، وقد سلك في هذا طريقا آخر اذ نشر في عمل سابق جميع المادة القصصية في بيئة قصصية واحدة وعالج في مطبوعات تالية موقف القصاصين المتأثرين من الماثور . وقد سلك عدد من الباحثين طريقا مشابها. وظهر لتلاميذ هنش عدة أعمال ممتازة درست فيها المادة القصصية في ضوء العلاقة بين الفرد والمجتمع دراسة مثالية . ولكن هذا المنهج الجديد لم ييسر عمل الباحثين الالمان على نحو جوهرى، فالسرد القصصى الحى للحكاية الخرافية أصبح من الماضى ولم يعد له اليوم وجود ، وهم مضطرون لذلك الى تقييم المجموعات الطيبة الموجودة من وجهات نظر مختلفة ، وهذا يتطلب مزيدا من الجهد في بحث مدى الدقة الفيلولوجية والدلالة الفولكلورية للمجموعات ، ولا بد من جمع مزيد من المعلومات كيلا يكون البحث على المادة الميتة . ولا بد في هذا من كشف المميزات الاثنية للمنطقة كلها وللناطق المحيطة بها ، وكثيرا ما يحدث هذا عن طريق

أطهار الفروق بينهم وبين الجيران ، وقد ابنت نتائج الباحثين الألمان أن من واجبنا أن نبحت في كتبنا على نحو أكثر اقداً عن الخصائص المحلية ، وذلك لأن الملاحظة المحلية لتشكيل الثروة القصصية عند شعب بعينه ومقارنة المجموعات المختلفة عند نفس الشعب أو عند الشعوب الأخرى ، مما يؤدي إلى إيضاح قضية هجرة الحكاية الخرافية .

وقد أوضح كورت وائكة في بحث حديث له أن هدفه يمضي بعيداً إلى اثبات لهجة الحكاية الشعبية في المنطقة الأثنية وهو ينطلق من توحيد وجهتي نظر علم الفيلولوجي وبيولوجيا الحكاية الشعبية ، وهذا في رأيه أساس المقارنة بالنسبة لصياغة نمط ما في منطقة بعينها . وحديثه بالتقدير ما فعلته اللجنة الفولكلورية الأيرلندية التي بدأت أعمالها في الظهور في أوائل العقد الرابع من هذا القرن ، إذ أن هذه اللجنة قد تأسست سنة ١٩٣٥ بمعونة الدولة وأحدث تقرير ديلارجي في المؤتمر الفولكلوري الدولي في تور أثراً بعيداً ، إذ أنه تحدث عن مآثر شعبي ثري على نحو لم يعرف حتى ذلك الوقت . فقد احتفظت هذه المنطقة في عزلتها الجغرافية وتخلفها الاقتصادي بالمآثر الأدبي الوسيط وبالمآثر الميثولوجي الكلتى في شكله العتيق . وهناك عوامل كثيرة مازالت تدفع إلى جمع المادة الأيرلندية وتقييمها ، فهذه المنطقة حافلة بالرواسب الباقية محتفظة بطابعها الخاص ، وهي إحدى المنطلقات الأساسية في بحث الثروة القصصية الأوربية . لقد تطورت تقنية الجمع عند اللجنة الفولكلورية الأيرلندية تطوراً بعيد المدى ، وتبلورت أسس وتقوم هذه الأسس - أولاً وقبل كل أن تطبق هذه الأسس في دراسات ميدانية في منطقة أيرلندا الزاخرة شيء - على الآراء النظرية للباحث السويدي فون سيدوف ، ومن المتوقع بالحكايات الخرافية .

لقد اقترح كثير من الباحثين - زرافات ووحدانا - في شتى البلدان

في السنوات الأخيرة من الاتجاهات التي ذكرناها في بحث الحكاية الخرافية . ومن دواعي سعادتنا واعتباطنا أن الآمال التي عقدت على المدرسة الاجتماعية في رومانيا والتي عرفت يوماً ما بنشاطها - قد بدأت تتحقق بعد أن خبت حقبة طويلة من الزمن ، واستؤنف العمل فيها في إطار المعهد الروماني للفولكلور .

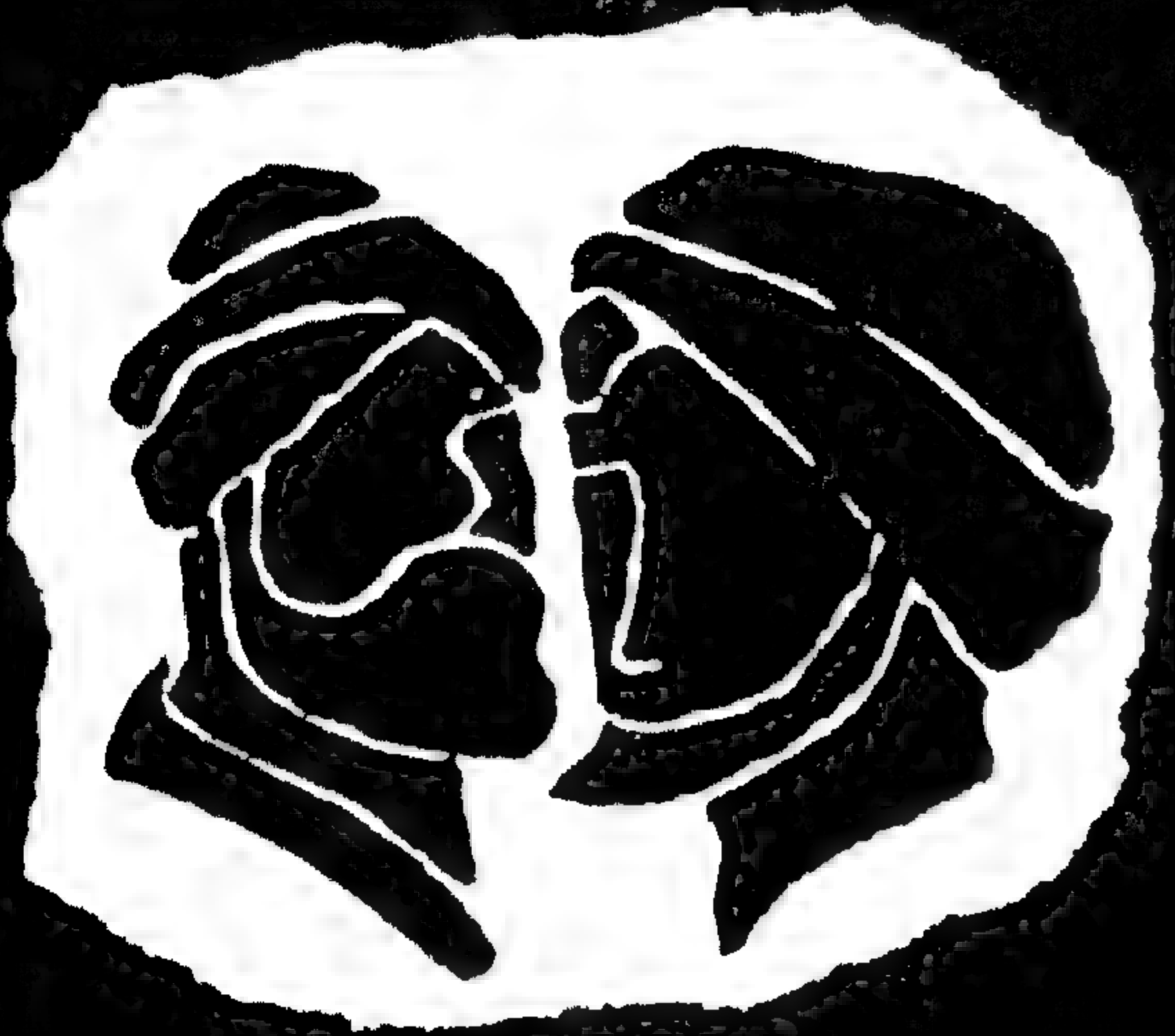
كما أن الفولكلوريين الأمريكيين الذين بدأوا الاهتمام بتقييم المادة القصصية في بيئتهم منذ وقت قصير ينزعون اليوم إلى بحث المادة الأمريكية في الحكاية الخرافية بحثاً دقيقاً ، ويحتل القصص الشعبي في أبحاثهم هذه مكان الصدارة .

ولننظر الآن إلى مكان الباحثين المجريين في إطار المدارس الأوربية ، لقد ظهر في المجر في وقت مبكر نسبياً ١٩١٤ - ١٩١٥ مجلد يضم كل الثروة القصصية من الحكايات الخرافية لفلاح ذكر الباحث اسمه ، وكان الباحث كلمانى يمضى في هذا - على الأرجح - على مثال رادلوف وبونكر . وقد سبق أن أشرنا إلى ما انتبه إليه الباحثون بشأن شخص القصص وخصائص آحاد القصصين ولكن البحث لم يحتفل آنذاك بالقصصين ، أن أتباع الاتجاه الجديد في بحث الحكاية الخرافية في المجر متأثرون تأثراً مباشراً بالمنهج الروسي في البحث ، لاسيما بكتاب آزادوفسكى عن قصص شعبية من سيبيريا وكذلك بالتقرير الذى وضعه عن الأعمال التمهيدية لهذه الدراسة . لقد أدى هذا إلى أن مضى الباحث أورثوتاي إلى جمع المادة القصصية التي يروها راو ذكر اسمه ، وأن يسجل قصة حياته ، ولايجوز أن نقلل هنا من أثر منهج مالىنوفسكى في دراسة الوظيفة أو من شأن تحليل ماروت للأدب الشعبي وآرائه في بحث الرواسب . وقد صان التأثيران أورثوتاي وأغوانه من الوقوع في مزلق رؤية الأدب الشعبي رؤية قاصرة بتأكيد أهمية الشخص وحده والاقتصار على ذلك دون غيره .

فلايجوز بحث القصصين الذين انتهى نشأتهم بحثاً بعزلهم ، ولا بد من درسه في إطار اجتماعي .

وقد لخص أورثوتاي في مدخل كتابه هدف البحث على النحو التالي : «أعتقد أن واجبى الحقيقي يكمن في ملاحظة مصير الفرد المبدع . هذا الذى استطاع أن يتكون في إطار النظام الاجتماعى القاسى للمجتمع القديم والحضارة الريفية المجرية ، نألى أى حد يستطيع الفرد أن ينطلق بقدراته الخلاقة عن طريق المآثر المحبب الذى وافقت عليه الجماعة ، وإلى أى حد يستطيع الفرد أن يؤثر في تشكيل المادة القصصية المتوارثة جيلاً بعد جيل ؟ وهل لنا أن نهمل الدور الخلاق للموهبة الفردية في ظل النظام الاجتماعى الصارم وفي إطار الحضارة الشعبية التى تبدو مجافية للفردية والنمو والتغير » . أن التوتر الحقيقى القائم بين المآثر الذى صانه المجتمع وبين الفرد هو حقيقة جوهر القضية ، وهو منطلقنا في فهم طبيعة الحضارة الشعبية ، وكل مبالغة في جانب من الجوانب تؤدي بنا إلى مآثرات . لقد كان هذا الهدف نصب أعين الباحثين في الأعمال التالية ، ونفذ بدرجة من النجاح تزيد حيناً وتقل حيناً آخر لقد ظهر عدد من الأبحاث ضمن سلسلة المجموعة

الجديدة للأدب الشعبى المجرى . ونجد في معظم المجلدات تحليلاً لسمات القصصين ومعلومات بيوجرافية عنهم ، وأثارت هذه المجلدات مناقشات حول الأسس المنهجية والنتائج الأساسية وضم أورثوتاي هذه المناقشات في تقرير علمي ، حسناً أن نشر إليه هنا . نفذ كل باحث موضوعه ودرس العلاقة بين الفرد والمجتمع وفق الإمكانيات المتاحة دراسة مستفيضة ، فدرسوا - من وجهة النظر الأثنولوجية ومن وجهة نظر علم المآثرات الشعبية فردية الأسلوب وبنية الحكاية الخرافية ودور المآثر وإسهام الفرد ، وبحثوا كذلك كيفية تقبل الجماعة للعمل ، وإسهام الفرد فيه .



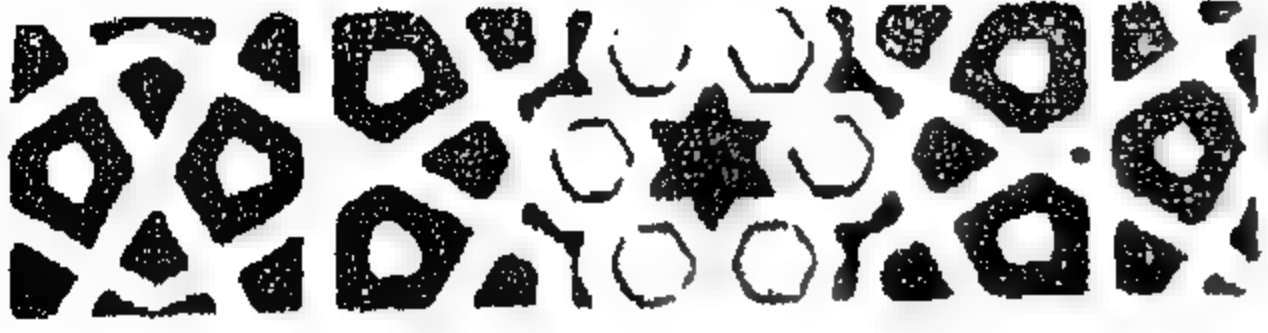
لحب المنار الحديث

أو

عرج العجم

بمقام

الدكتور فؤاد عنين على



ان لعبة المنار التي أعرضها اليوم مقتبسة من أخرى قديمة تعتبر ولا شك من أهم مسرحيات خيال الظل كما أن أهم نص يعتمد عليه لعرضها ، وهي المسرحية التي تعرض صفحة من صفحات الكفاح المصرى ضد العدوان الاجنبى ، هو ذلك الذى جاءنا فى المخطوطة التى وصلت الى يد المخايل المصرى الشهير « حسن القصاص » الذى توفي فى أوائل القرن العشرين فقد عثر هذا المخايل فى جولة من جولاته فى الوجه البحرى على مخطوطة اتخذها ركييزة لاهياء فن خيال الظل فى مصر فى القرن التاسع عشر .

الا أن هذه المخطوطة لم تصلنا كاملة بل عبارة عن مجموعة من القطع الشعرية وتقع فى نحو مائتين وأربعين ورقة وعنوانها « ديوان كدس » من كلام الشيخ سعود والشيخ على النحلة والاحرف الرئيس داود العطار . وقد تم نسخ هذا الديوان فى ١٤ جمادى الاول عام ١١١٩هـ / ١٣ أغسطس ١٧٠٧م ولما كان جامع هذا الديوان أعنى داود العطار هو أحد أبناء مدينة « منوات » الواقعة جنوب القاهرة ، فقد اشتهر أيضا باسم داود المنواتى أو المناوى . ولم يكتف هنا بذكر شعره فقط بل ضمنه أيضا ، كما ننبين من عنوان الديوان « كدس » الذى يدل على العرمة من الطعام والتمر والدراهم أو كما جاء فى حديث قتادة كان أصحاب الايكة أصحاب شجر متكادس أى ملتف مجتمع . . كثيرا من شعر الشيخ محمود والشيخ على النحلة وغيرهما .

ويرجع أن داود هو الذى نسخ هذه المخطوطة فهو من أبناء القرنين السابع عشر والثامن عشر وهو ومن جاء ذكرهم من المخايلين يرجعون فى الواقع الى القرن السابع عشر ان لم يكونوا قد عاشوا قبل تلك الفترة وذلك بدليل ان داود يحدثنا فى المخطوطة عن رحلته الفنية التى قام بها استجابة لرغبة الباشا التركى ومعه فرقتيه الى استنبول احياء لحفل زفاف كريمته الى باشا مصر وكان ذلك ابان حكم السلطان أحمد الاول (١٦٠٣ = ١٦١٧) ووالى مصر فى ذلك الوقت كان محمد باشا الذى عين عام ١٦٠٦م وزيرا وفى ربيع ١٦٠٧م حاكما على مصر وأقام بها حتى عام ١٦١١م .

ويذكر داود المناوى أن السلطان أحسن استقباله فى ادرنه كما أجزل له القطاء وكان ذلك فى أواخر عام ١٦١٢م أعنى أن الرحلة امتدت من عام ١٦١١م حتى عام ١٦١٢م وقد عاد فى ١٦١٣م برا مارا بدمشق وفلسطين فمصر .

أما منار الاسكندرية فاقدم من لعبة المنار ونكاد نجزم أنه تهيىء فى الفترة الممتدة بين ١٣٢٦م - ١٣٤٩م وذلك لأن ابن بطوطة عندما وفد على الاسكندرية للمرة الأولى رآه ووصفه وعند عودته من

رحلته عام ١٣٤٩م كان قد تهدم . ومن رسوم الشخصيات التي وصلتنا والتي نقلت عنها رسوم الشخصيات المتأخرة لنفس اللعبة نتبين اعتمادا على الرنوك المملوكية المحلاة بها ان هذه المسرحية ترجع الى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر لا سيما فمن الثابت أن خيال الظل كان منتشرا في مصر منذ القرن الثاني عشر .

أما اللعبة القديمة للمنازل فتتكون من مقدمة من النثر تتصل ببلوغ الاسكندرية ثم مجموعة من القصائد الشعرية ، ولم يصلنا النثر الخاص بهذه المسرحية .

أما لغة هذا الشعر فهي العربية الدارجة التي لا تلتزم قواعد اعراب الفصحى كما تختلف هذه القصائد فيما بينها وكثيرا ما تبدأ القصيدة بمطلع يتكون عادة من بيتين يلتزمان قافية القصيدة التي نجدها أيضا في البيت الأخير من كل دور أو في البيتين الأخيرين ، ومن أمثلة الحالة الاولى :

المطلع
يا مقدم جت اقولك
يا ابو القطط انت مقدم شجاع
انته للحرب واجهد
قوم شد عزمك في الحروب واشتهر
واجمع العسكر تباعك
واسحب حسامك للصدام والقتال
وانصروا دين المجد
واسرع وقاتل من طغي أو كفر
ومن أمثلة الحالة الثانية :

دور
وارسل الأوراق وانا أسمع
يا ابو القطط انت مقدم بطل
للمداين يحضروا له
وانت شجيع يوم القا في الصدام
وكون بطل واظهر لنا همتك
البيتان الاخيران :

البيت الأخير
والمراكب استعدت
انك فتى ضيغم فبين قواك
للقتيال بألفين مجند
واصبر نهار الحرب يا مفتخر
وتنتهي القصيدة عادة بدور قبل الأخير لمديح الرسول أو غيره لذلك يسمى دور المديح ثم دور الاستشهاد حيث يذكر المؤلف غالبا اسمه ومن أمثلة دور المديح :

بعد دا القول يا مقدم
نسبته العطار ولكن
امتدح عون العناية
لى غرام لما دعاني
أحمد الهادي المجد
قلت من فكرى وعقلي
عمدتي غوث السرايا
والرجال الكل تعهد
ان داود المنواتي
والحصا والرمل سبج
له جميع الخلق تشهد
للمدى سار له المطايا
أما النوع الذي يعرف باليليق فيغنى عادة وعلى طريقة خاصة فمثلا :

الاستشهاد
وان يقولوا أهل فنى
يليق فى المقلع من السبيكا
يا كرام يا جمع د الحاضرين
د الغراب يهيم الناظرين
صنعتة تحترق فيها الفكر
رؤيته عبرة لمن يعتر
من نشأ هذى المعسائي
قل لداود المناوى
فى الكدس ديمما يعانى

أما العروض الغالب في لعبة المنار القديمة فيخالف الاوزان المألوفة في الشعر القديم الفصيح وإن كانت البحور الغالبة هي « الرمل » و « المجتث » و « الرجز » و « الخفيف » و « المنسرح » و « المديد » .
 أما النغم الغالب في انشاده فهو « الحركة » و « الرهاوى » و « الركبي » و « الصمودى » و « سيكه مدور » و « مدور الضرب قاعد فوق سيكة المزمار
 أما لعبة المنار الحديثة فعبارة عن حوار في لغة عربية مصرية دارجة لا تخلو من الفكاهة ويلتزم المؤلف الأسلوب المعتاد في مسرحيات خيال الظل ففي المسرحية الحديثة مثلاً نقرأ الاستشهاد الآتى :
 المقدم :

ما تنظر بعينك خيال الضل يا مشروح
 صنعة معلم رسمها
 معايا قطع فن مديح فننبي مشروح
 جسم من غير روح اشباح بلا أرواح
 طول الليل بتخيل وكل منهم بياخد رقصته ويروح ان شالله الليل الجاى أحسن منه

لعبة المنار الحديث

بعد ما خلص المقدم من المديح دخل عليه الحاج أحمد الرخم وهو يغنى بصوت تخين .
 الرخم : يا ليل يا عيني .

المقدم :

انت كمان يا غليظ المناخير واقف تغنى ولنتش عارف ان العجم جاين يحاربونا ؟
 الرخم : يحاربونا ؟ هو فيه عجمية بتحارب والله كنا نكلهم .
 المقدم : تاكل ايه يا مجنون هما المنادين بيتاكلوا ؟



الرخم : مش بتقول ان العجمية جايه تحاربنا ؟

المقدم :

عجمية ايه يا مجنون ؟

الرخم :

هو انا غشيم ؟ منيش عارف العجمية اللي نتحط في قلب الكحك ؟ والله اهو العيد جاي وربنا

جاب لنا العجمية لحد عندنا .

المقدم :

عجمية ايه يا مجنون يللى تزيد عن المجنون تسعة بعشرات بللى تقول للمجنون يا عمى فيجنان .

الرخم :

امال ايه مش انت بتقول ان الجعمية جايه تحاربنا ؟

عجمية ايه يا واد هي عجمية مللى تتاكل ؟ دي عجمية يعنى ناس عجم بنى ادمين زيننا جايين علشان

يا خدم منا البلد ويحاربونا . الحق نبه على أهل البلد كلهم ، خليفهم يستعدم للحرب ودينى قلتلك

وانت بقى تعرف خلاصك (راح)

وقف الرخم وزعق وقال :

الرخم : يا واد يا حازق .

حازق : نعم يا خوى يا رخم عايز ايه ؟ عمال تزعق .

الرخم :

روح يا واد نبه على أهل المدينة كلهم روح على البيوت كلهم بتوع البلد بيت بيت وقول لهم هاتوا

الرغيف بشاع الحرب .

راح حازق وبيقول من الداخل :

حازق :

ياخوانه يا هوه اسمعوا المناديه والتنبيه ان البيوت من المغرب تكون مقفولة وكل واحد منكم

يحضر العيش والاعانة لحسن العجم جايين يحاربونا ويأخذوا منا مصر .

(وراح الحازق عند ناظر الحربية ويقول له) :

حازق :

الحق وحضر العسكر علشان العجم جايين يحاربونا ويأخذوا منا البلد .

(وسابه وراح الى عند الرخم وهو يقول له) :

حازق :

اديني رحت نبهت عند البلد كلها وعلى الحكومة تحضر المراكب بتوحها علشان العدو .

الرخم :

روح يا واد يا حازق قول للخواجا عدامه يحضر المناره علشان يجى يكشف لنا العدو ويشوف همه

بقوا فين دلوقت قبل ما يجو ويخشوا علينا فى قلب المدينة .

(فراح الحازق وهو يقول) :

حازق :

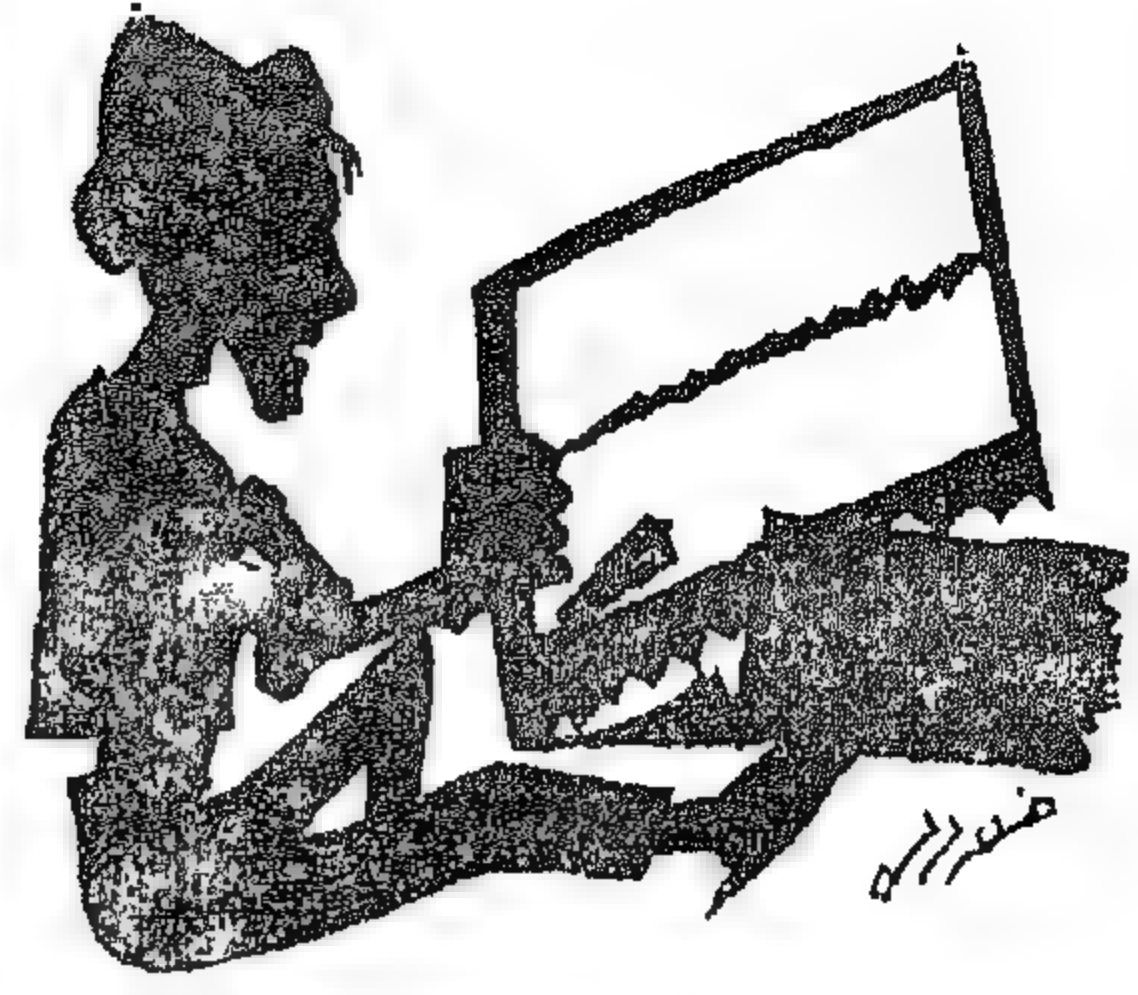
(مين الداخل) الحق يا خواجا حضر المناره وتعالى علشان تشوف العدو جايين مين .

(فراح الخواجا عدامه الناضورجى ونصب المنارة وطلع من فوق المنارة الخواجا عدامه وهو

يقول) :

عدامه : يا سلام يا ولد اما لا أولهم يوصف ولا اخرهم تعرف .

الرخم : هم مين يا خواجا عداما ؟



عدامه :

العجم يا رخم جاين في البوغاز بتاع السويس الحق يا رخم روح نبه على الشغالين النجارين
والنشارين والالفتيه وحضر العسكر البحاره والبواير الحربية وخليهم يحضرم الغراب المنصور .
(راح الرخم ويقول من الداخل) :

الرخم :

يا واد يا محمد يا نجار هات زميلك وتعالى علشان نعمل مركب حربى علشان حرب العجم .
(وراح الرخم عند الالفتيه يقول لهم) :

الرخم : الحق يا معلم مصطفى حضر زميلك وتعالى .
(وراح عند النشارين) :

الحق يا معلم خليل يا نشار هات المناشير بتوعك انت وزميلك وتعالى .
(واخدهم وياه وهم النجارين والنشارين والالفتيه واثنين عتالين وراحم الجميع وكل واحد
عند الصنعة بتاعته)

الالفتي : يا نجار يا نشار

هووو

الالفتي : ابعت خشب

النشار : يا عتال

العتال : هووو

الالفتي : شيل الخشب يا عتال

(بيتشيلوا الخشب فوق كتفهم ويقولوا وهم ماشين) :

العتالين : الله - م الله - م الله - م

(لما يشيلهم لحد الالفتيه هم بيتقولم) :

العتال : امسك يا جدع احفض يا جدع

(بعدين ينزلهم عنهم الخشب اللى هم شيلينه وكل واحد بيتشتغل فى صنعته ولما يضرب مدفع
الضهر كل واحد ينام جنب الشغل بتاعه فيخش الخواجا عدامه ريس الشغل فيلقاهم نايمين والشغل
بطل ولافيه حد منهم بيتشتغل وهو يزق ويقل) :

عدامه : يا نجار قول للنشار ابعت خشب قول للعتال زياده علينا بعدين كلو نايم .

(يصح من النوم الالفتية ويقولوا لبعضهم) :

الالفتي : اصحا معلم محمد المحرز ربش

عدامه :

الله الله يا معلم محمد الشغل ده مش تمام تشتغل واحد ساعه وتبطل ساعه
المعلم محمد : مين يا خواجا اللى بينام ؟

عدامه :

انا شايفكم بعينى كلکم نايمين وكده الشغل ميجيش تمام انت مش بتشتغل بلاش انتو بتمسكو
فلوس جنيهات منى بعدين انا يجى خسران *

المعلم محمد :

معلّش يا خواجا النوبه دى تانى مره اذا كان تيجى حضرتك تلقينا نايمين تقطع من كل واحد نص
يوم *

عدامه :

اسمع يا معلم محمد احنا عاوزين الشغل دى لازم يكون خلاص فى تلاته يوم (راح) *

المعلم محمد :

يا جدهان يللى ويا انا اديكم سامعين كلام الخواجا فللى ميشوف صنعته انا رايح اشتكيه عند الخواجا
عدامه وهو يعرف شغله وياكم *

الالفطى : يا نشار *

النشار : هووو

الالفطى : ابعت خشب

النشار : قول للعتال

(شالوا العتالين الحته التانيه بتاع المركب وهم ماشيين يقولم) :

العتال : الله معانا ومعانا الله معانا

الالفطى : معكو ايه يا رجاله ؟

العتالين : معنا برطوم نزل يا جدع امسك يا معلم خليل القى يا معلم محمد

(ونزل منهم الخشب وركبوه وكان وقتها حرقناهموا الجميع وتركهم الشغل بتاحم ودخل عليهم
الخواجا عدامه وهو يقول) :

عدامه : بزياده تدقوا دقه وتناموا *

محمد :

واحنا نايمين يا خواجا ؟ يا واد يا محمد اصحى يا واد يا على اصحى يا واد انت وهو يولاد

العتالين اصحى يا بنى المجز ربش *

عدامه : كل واحد منكم النهارده أنا لازم بيكسر منه نص يوم

المعلم محمد : ليه ؟ يا خواجا انت جيت لقيتنا نايمين ولا بنشتغل ؟

عدامه : أنا شايفكم بعينى انتو نايمين وسايين الشغل كده الشغل ميجيش تمام

المعلم محمد :

الحق علينا النوبه دى يا خواجا ان جيت تانى نوبه لقيتنا نايمين اقطع من كل واحد منا يوم *

عدامه :

طيب النوبه دى معلّش النوبه تانى انا اقطع من كل واحد منكو واحد يوم (طلع على بره) *

الالفطى : يا نشار

النشار : هووو

الالفطى :

ابعت خشب * قول للعتال (وراحم العتالين عند النشار وهما يقولوا وهما ماشيين)

العتالين : اليوم يا سيده (زينب)

اليوم يا منجسده (٣ - ٤ مرات) (بعددين يروحوا عند الالفطيه وهما يقولوا) :
الالفطيه :

القى يا جدع امسك يا جدع نزل يامعلم محمد (لما خلصت المركب الحربى وركبت لها القلوع والدفعه
ودخل عليهم الخواجا عدامه فسلموا المركب للخواجا عدامه وقعد الخواجا عدامه على الكرسى ونده للالفطى
وهو يقول للمعلم محمد هو وزميله :

عدامه : انتو تعالوا شغالين كام يوم ؟

محمد الالفطى : احنا شغالين بألنا شهر ثلاثين يوم

عدامه : طيب انتم نتمتم كام يوم فى الشغل ؟

محمد :

والله العظيم يا خواجا عدامه وحياة أولادى ان احنا مانمنا فى الشغل بتاعك ولا ساعه الا فى ميعاد
الضهر .

(فصرف لهم الخواجا الفلوس وراحم الى حال سبيلهم والخواجا عدامه نده وقال) :

عدامه : يا عتالين انتم شغالين كام يوم ونتمتم فى الشغل كام يوم ؟

العتالين :

والله العظيم يا خواجا عدامه ان احنا ملناش ذنب فى النوم اللى كان يسلطنا على النوم المعلم
خليل النشار هو وزميله (فصرف لهم الفلوس الخواجا عدامه وراحم الى حال سبيلهم) وركب المناره
ووقف الحاج أحمد الرخم على باب المناره وحازق اخوه واقف ورا منه والخواجا عدامه قاعد فوق المناره
ويبص فى النضارة وهو يقول للرخم) :

عدامه : اسمع يا رخم اما لا اولهم تعرف ولا اخرهم يوصف

الرخم : هما ايه

عدامه : اللى . . (ودخل عليهم العجم من باب المدينة عسا يقولوا) :

العجم : يا على حسن حسين حسن حسين

الرخم : انتو رايحين فين ؟

عجمى : احنا رايحين نرود البلد

الرخم : ترود ايه ؟

عجمى : اوعى يا ولد اوعى يا ولد احنا ناس مسلمين جاينين نرود البلد

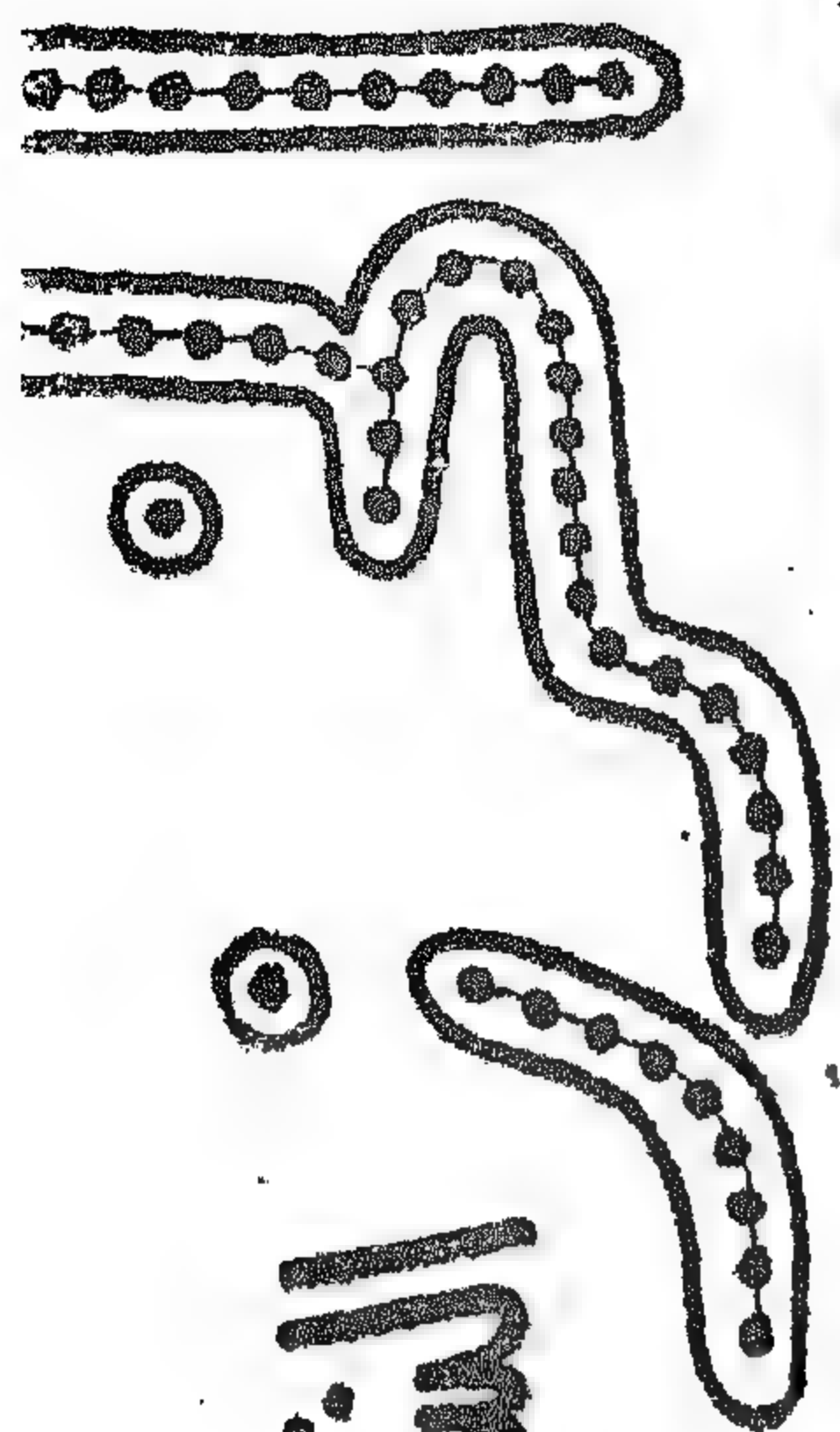
الرخم : والله العظيم ما حد منكم يعرف يخش البلد الا ما يقول لى دور

لما خلصم العجم من كلامهم وشعرهم وجدوا المراكب الحربيه ودخلوا على المركب الذى عملوها
المصريين وكسروها . بعددين بجى واحد مركب هنا وواحد هنا . بعددين بجى الغراب المنصور ويكسر
المراكب كلهم .

المقدم :

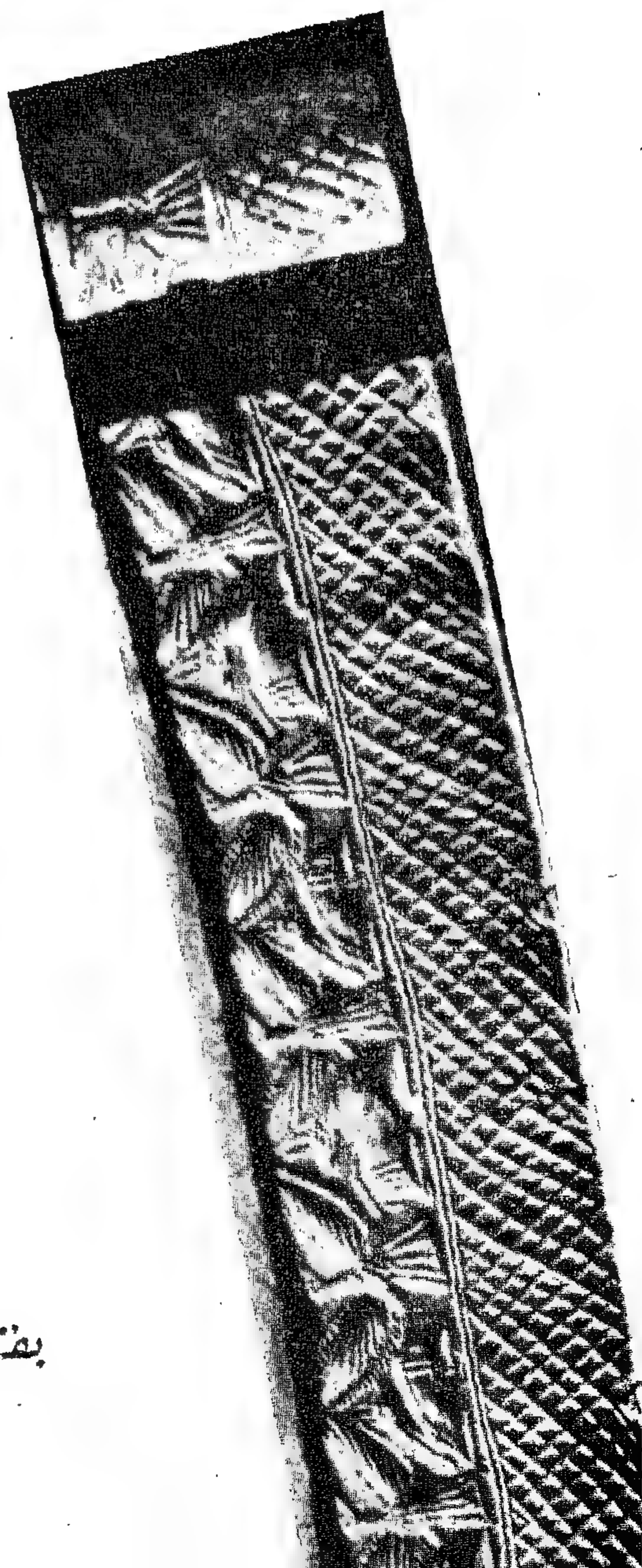
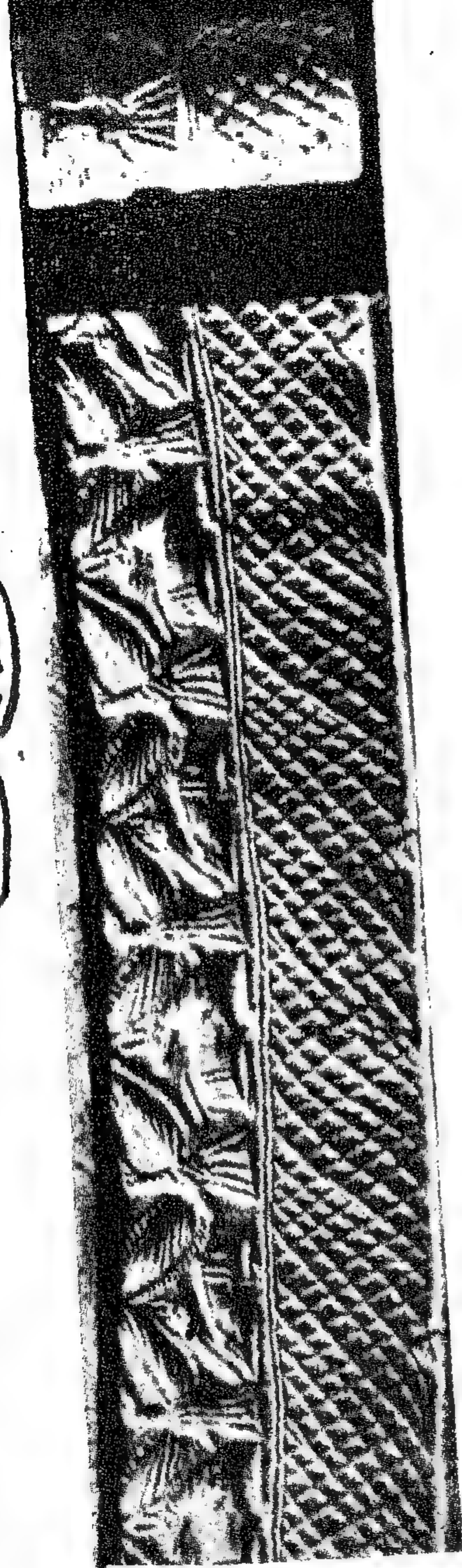
ما تنظر بعينك خيال الضل يا مشروح معايا قطع فن مديح فننبي مشروح
صنعة معلم رسنمها جسم من غير روح اشباح بلا أرواح

طول الليل بتخيل وكل منهم بياخذ رقصته ويروح ان شالله الليل الجاى أحسن منه .



الشعبي والعقائد المتجذرة به

بقلم محمد الخادم



يروى المؤلف شسيرا في دراسة عن الآثار البابلية القديمة أن نساء أهل البادية في العراق كن إلى وقت قريب يتبرجن ويتحان بقلادات مصنوعة حباتها من أسطوانات بابلية قديمة يرجع تاريخها إلى ألفى سنة قبل الميلاد ، كان رجالهن ينقبون عنها في الأماكن الأثرية ، ويتخذونها وسيلة لاسترضاء نساكنهم ، إذ كانت نساء البادية في العراق يتباهين بهذا النوع الثريد من القلائد ، ولا يفرطن فيها ، لما كن يعنفن فيها من آثار سحرية تجلب الخير كالأحراز والطلسمات والأحجية وغيرها .

ولقد تسنى لعديد من المنقبين عن الآثار الحصول على نماذج من هذه الأسطوانات القديمة التي كانت تتخذ أختاماً لرسائل الأمراء والتجار وغيرهم حيث كانت تطبع على ألواح اللبن بعد نقشها بالخط المسماري . ولقد كان هذا النوع من الأختام شائعاً في العديد من الحضارات القديمة ، كحضارة جزيرة كريت التي سبقت في قدمها حضارة اليونان ، فقد حدث أن اكتشف أحد علماء الآثار المنقبين عن الحفائر الأثرية تبرج النساء الشعبيات من أهل جزيرة كريت ، لاسيما راعيات الأغنام ، بقلادات تشكلت حباتها من أختام أسطوانية قديمة : وقد كتب دبلوف في كتابه عن حل رموز الخطوط القديمة يقول أن العالم الأثري أيفانز كان يسعى في جزيرة كريت إلى الحصول على أختام أسطوانية الشكل ترجع إلى عهود حضارة مينوس ، وبينما هو ينقب عن تلك الآثار القديمة إذا به يجد النسوة الشعبيات يتحلين بهذه الأحجار القديمة التي سمينها أحجار اللبن ، لاعتقادهم أنها تساعد على إكثار اللبن ، الذي يضعونه أولادهم ، إذ شاعت عقائد حملتهم على عمل قلادات من أحجار اللبن هذه كي تضمن كل امرأة وفرة قوت رضيعها .

وإذا كانت ظاهرة اقتران الأختام الأثرية القديمة بالعقائد الشعبية قد

انضحت وفقاً لكل من الروايتين السابقتين في العراق وكريت ، فليس بغير أن نراها منتشرة أيضاً في العقائد الشعبية المصرية المعاصرة ، حيث نصادف ما يدعى بالمشاهرة ، وهي قلادة مكونة من جملة أحجار غير متجانسة في الشكل والحجم ، بعضها خرز يرجع إلى العهود الفرعونية أو اليونانية الرومانية ، ومنها ما يرجع إلى العهود القبطية ، ومن بينها ما يرجع تاريخه إلى العهود الإسلامية .

وزعمت المعتقدات الشعبية التي اقترنت بالمشاهرات أن النساء اللاتي يصبن بالعقم يمكنهن إزالته عن طريق استخدامهن بمياه تنقع فيها هذه القلادات الصغيرة ثم تحمل بعدئذ فتثبت حول الأعناق أو حول المعاصم ، غير أن ما يجعل المعتقدات الشعبية المصرية قريبة من تلك التي تحدث عنها شسيرا في العراق ودبلوف في جزيرة كريت هو الاعتقاد بأن المرأة التي تدخل وهي مرتدية مشاهرة على أخرى ترضع مولودها تتسبب الأولى في مشاهرة الثانية ، أي قطع اللبن عن ثدييها ، الأمر الذي يتطلب حينذاك جملة طقوس لاعادته .

وبينما نرى المشاهرة في جزيرة كريت تزيد لبن الثدي نرى النوع المصري يقطعه ، ويحول دون استمراره ، غير أن المشاهرة في كلتا الحالتين لها صلة مباشرة بالتكاثر والخصاب . وإذا تركز الأنواع المصرية النفع على حاملة المشاهرة حتى لتصاب بما يشبه العقم النسوة اللاتي يجاورن المشاهرة دون حملها - بل لو وقعت أنظارهن عليها . نرى الأنواع المماثلة لهذه المشاهرات في كريت والعراق تجلب الخصاب إلى حاملاتها فحسب ، دون ورود ذكر للمضار الجانبية لهذه المشاهرات .

ونصادف في مصر بين المشاهرات القديمة التي تستخدمها الموليدات

الشعبيات في القرى أو نسوة الفجر أو نوائى الريف مشاهرات تجمع حباتها من أسطوانات بابلية قديمة فينيقية أو من تلك التي أنتجتها حضارة كريت القديمة ، أي نصادف حبات المشاهرات الشعبية أختاماً قديمة متعددة المصادر ، كما نتكشف وسط المشاهرات أيضاً أسطوانات خرز من العهد اليوناني الروماني ، وتتميز هذه الأخيرة بأن عليها زخارف زجاجية وليست عليها نقوش كالأختام . ومن بين الخزرج الأسطوانى الذى من هذا النوع ماله ماسورتان متوازيتان أحدهما تتعلق منها بالخيط الذى يضمهما مع غيرها من الأسطوانات أو الحبات لتكون قلادة ، أما الماسورة الثانية وهي أقل حجماً من الأولى ، وقد تكون بأعلامها أو بأسفلها ، فيرجع أن تكون لفرض آخر خلاف تمرير الخيط بها لتعليقها ، ولا سيما أن بعضها من هذه الماسورات الثانية مسدود من أحد طرفيه ، مما يرجع استخدام حشوه بالمطور أو الزيوت أو غير ذلك من مساحيق تعطر الأجسام التي تمسها ، أو قد تكون بها حشوات من مركبات تجلب منافع متعددة على من يحملها لا سيما عند الاستحمام بها واذابة القليل منها تحويه هذه الأسطوانات التي تمنع منها العقود والقلائد القديمة .

وإذا صح هذا الافتراض فقد يكون فيه تفسير للرغبة الشعبية والدارجة اليوم في الاستحمام بماء تنقع فيه ، أو بالأحرى المشاهرات القديمة ، بغية التبرك بها .

وعلى الرغم من أن تفسير استخدام الأسطوانات الزجاجية أو الخزفية التي ترجع إلى العهد اليوناني الروماني في مصر قد يوضح لنا جوانب من تقاليد الاستحمام بماء المشاهرات الشعبية في الوقت الحاضر ، فإن تقليد صنع الأحجية الشعبية على هيئة أسطوانات معدنية توضع فيها لفائف أو أشرطة مكتوبة تغلق عليها الأسطوانة من



فسلادة فينيقية مكونة
من خرز ذات العيون
الذى انتشرت صناعته
في مصر في العهد
القبلي .

في كثير من العربية حتى اليوم .

ولقد أورد المؤلف لين ذكر
الأنواع المعدنية من هذه الأحجية فقال
انها تصنع اما من صفائح الذهب او
الفضة وتنقش عادة على أسطحها المعدنية
عبارة ما شاء الله او يا قاضي الحاجات
ويكون بداخلها لفائف مكتوبة ، وتعلق
هذه الأحجية تحت الذراع اليمنى حيث
تتدلى من خيط يطوف حول العنق،
غير أن هذه الأحجية الاسطوانية الشكل
قد اتخذت أشكالا مثلثة أو مربعة
مبتعدة بهذه الكيفية عن شكلها
الأساسي .

ويحاول بعض الكتاب التسلسل
من كتابة الاسماء المقدسة ووضعها في
وعاء واق لها ، والتبرك بها بعدئذ الى
تقليد الشعبيين باحتفاظهم داخل
أحجيتهم بكلمات واسماء ملوك الجان
وغيرهم ممن اتخذت أسماؤهم او
رموزهم او اسرارهم أحجية لجلب
الخير وتجنب الشر . وقد يكون في

١٩٢٧ في سقارة - حجاب اسطوانى
الشكل من عظم الحيوان معروض فى
المتحف المصرى تحت رقم ٥١٩٣٧ ،
ولهذا الحجاب غطاء من النحاس الأصفر
كقاعدة الخرطوشة ، أما الفتحة الثانية
لهذا الحجاب فكانت مسدودة بخرقة من
الكتان ، ويرجح أنه كان بداخل
هذه الاسطوانة المصنوعة من العظم
تعويذة مكتوبة . أما النموذج الثانى
الذى يعرضه كايمر فحجاب اسطوانى
الشكل مصنوع من الجلد ، وله
غطاء نحاس . وينقل كايمر رأى
شاسينا فى دراسة قام بها
للفائف البردى السحرية الفرض
المعروضة فى متحف اللوفر حيث يقول
ان من بين الأحجية الفرعونية الاسطوانية
الشكل ما كان يصنع من الخشب ،
ومنها ما كان يصنع من المعدن ،
وبمتحف اللوفر حجابان ذهبيان من
من هذا النوع الأخير . أما النوع
الثالث الذى يذكره كايمر فهو النوع
المعدنى الذى نراه منتشرا على حد
قوله هو والنوع المصنوع من الجلد

جانبيها ، ثم تعلق بعدئذ فى الأعناق
أو فى مواضع مختلفة من الاجسام
لأغراض الوقاية - ان هذا التقليد
الشعبى يربطنا أيضا بتقليد اتخاذ
الاختام البابلية أو الفينيقية أو
الكريتية أو غيرها أحرارا تعلق فى
الأعناق ولاسيما أن تقليد صنع هذه
الأغلفة المعدنية الاسطوانية الشكل
لحفظ الأحجية كان منتشرا منذ
العهد الفرعونية السحيقة .

وقد كتب كايمر الدارس لأواصر
الفنون الشعبية فى مصر مقالا
فى مستهل القرن الحالى يقارن فيه
بين الأحجية الشعبية الموضوعية فى
أغلفة معدنية ونظائرها فى العهود
الفرعونية ، حيث يذهب به الأمر الى
مقارنة اسطوانات حفظ الأحجية الى
تقليد كتابة اسماء ملوك الفراعنة
فيما يسى بالخرطوشة الاسطوانية
الشكل ويعرض كايمر فى مقاله ثلاثة
أنواع من الأحجية الفرعونية القديمة
أولها وقد اكتشفه المنقب كيمبل

التشبيه والمقارنة التي جاء بها كايهر وغيره تعريفاً آخر أو تفسيراً لاستعانة الشعبين بالمشاهرات التي على شكل أختام اسطوانية الشكل عليها رموز وأسماء حكام أو تجار عاصروا حضارات قديمة وكانوا يختمون رسائلهم بواسطة هذه الاسطوانات - ثم اتخذت نفس هذه الأسماء أو الرموز النقوشة وسيلة للتبرك عند الأهليين بعد مضي آلاف السنين على زوال أصحاب هذه الرموز - حيث قدست الأسماء القديمة كما لو كانت لآلهة .

وفي كثير من المخطوطات السحرية العربية ذكر لبعض وصفات لازالة العقم أو المرض عن طريق الاستحمام بماء بعض الطلاسم المكتوبة أو اذابة بعض الأحجية في الماء وشرب المصاب محلولها ، وغير ذلك من خرافات تنص أحياناً على وضع بعض المخطوطات في طشوت والاستحمام بها مما يقرب الى اذهاننا في جملته مصادر تقليد الاستحمام بمياه المشاهرات عند الشعبين الذي تتعدد مصادره وقرائنه التاريخية ويبدو انه لم يكن وليد المصادفة .

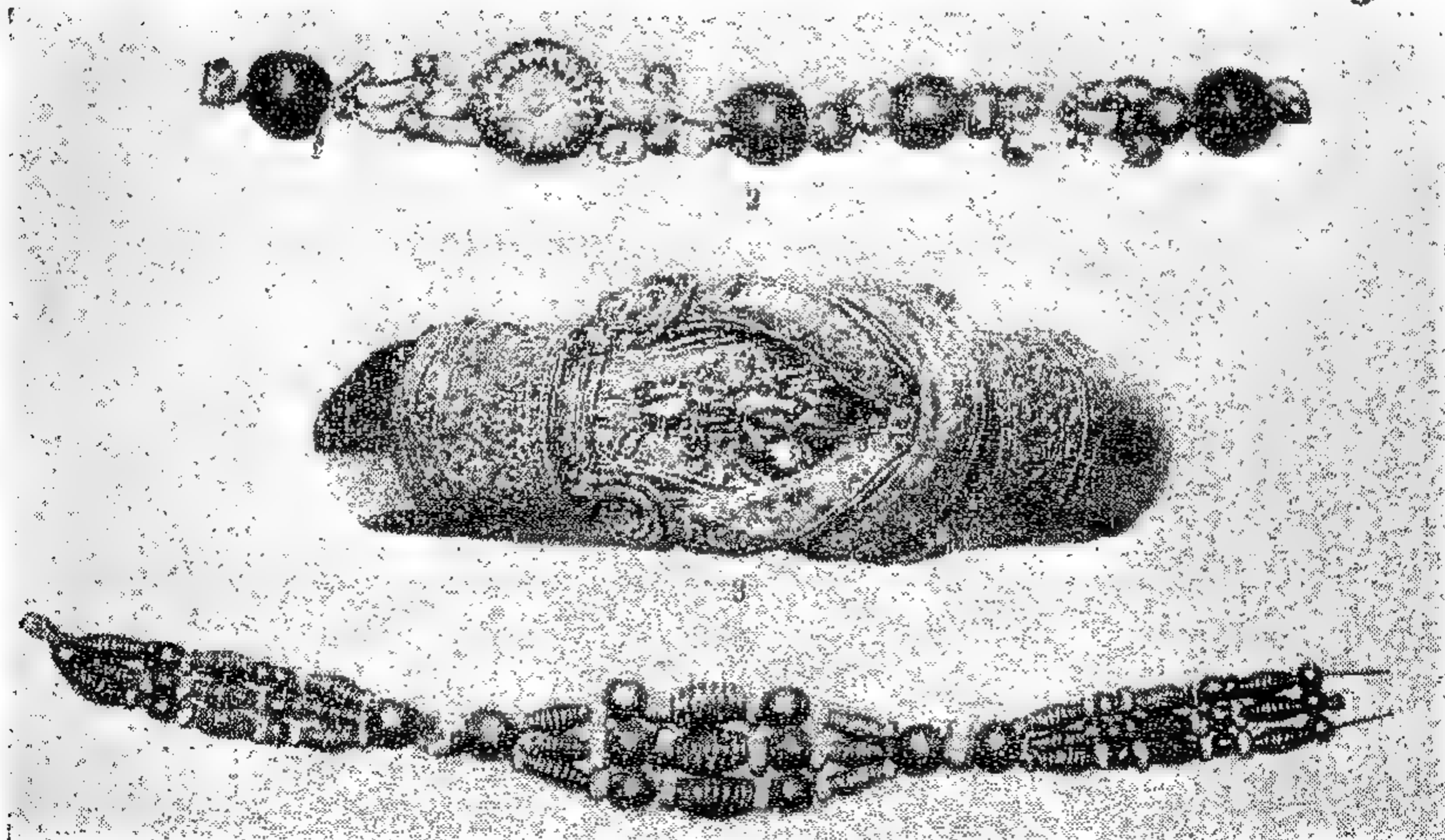
ومما يرجح ارتباط الاختام القديمة بالأحجية التي توضع في اسطوانات معدنية انتشار عادة عمل أحجية مكتوبة على جلود حيوانية في مصر منذ العهود القبطية ، وعلى لفائف من البردى منذ العهود الفرعونية - أما النوع الأول فقد رأى كاتب هذه الدراسة مجموعة منها وهي لفائف كتبت عليها عبارات باللغة اليونانية القديمة مع بعض رسوم للصليبان وتخطيطات سريعة وبدائية تعبر عن الملائكة أو القديسين رسمت جميعها على جلود مستطيلة الشكل (٢٠ x ٧ سم تقريباً) للماعز أو جلود اتخذت أشكالاً هلالية وطويت على هيئة لفائف اسطوانية تربط بخيوط صوفية معقودة ومختومة لئلا تتسرب منها بركتها ! وكانت هذه الأحجية الأسطوانية الشكل تعلق في مواضع مختلفة من الأجسام أو تحفظ قبل تعليقها في جرابات من الجلد .

وقد نشر توماس سنة ١٩٢٤ في دليل المتحف الشعبي للجوهية الجغرافية بالقاهرة طائفة من هذه الأحجية التي عثر على بعضها في بلدان الوجه القبلي وعلى بعضها الآخر

في السودان وغيره من الأقطار الأفريقية - منهم عقلة من البوص طولها ٨ سم مربوطة من وسطها برباط لتعلق منه على جسم الإنسان ، وبداخلها شريط من الورق المثبت بإحكام بداخل تجويف العقلة ، وقد سجل تحت رقم ٤٠ ، وكذلك أورد تحت رقم ٥٠٧ وصفاً لأربعين حجاباً من الجلد الأحمر - أو القماش منها ما هو مستطيل أو مثلث الشكل ، ولجميعها حلقات تعلق منها ، وبداخلها مخطوطات .

وهناك أنواع مثلثة الشكل مصنوعة من الجلد ، وبداخلها حبوب ، وأخرى مستطيلة الشكل وم مصنوعة من القماش وبداخلها حبوب أيضاً يكثُر استخدامها كاحجية للفتيات عند زواجهن وقد تكون هناك صلة بين هذه الأحجية المعبأة بالحبوب والاختام التي تضمن وفقاً للعقائد الشعبية الاخصاب والحمل .

وصف توماس أيضاً في هذا الدليل مجموعة اسطوانات خشبية تتراوح أطوالها بين ٤ ، ٥ سم في سمكها ١/٨ ، ٢/٨ سم نشرت نظائر لها في دورية متحف الكونجو - أما الأنواع المحفوظة



لى متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة فمن الأحجية الواقية ضد الأمراض فى ماجنحو ، وترى فيها هذه الاسطوانات الخشبية مثقوبة من وسطها ومعلقة بألياف دقيقة لبعض النباتات التى تكسو مقاطع الاسطوانات من أطرافها العليا والسفلى مقلدة بهذه الكيفية أغطية الأحجية المعدنية .

وإذا تركنا جانب الدراسة التى قام بها توماس فى حصر المنحف الشعبى للجمعية الجغرافية بالقاهرة ، ودرسنا بعض التحف التى لم يرد تصنيفها فى الدليل المذكور ، نصادف فى عدد من الآنية الشعبية القديمة كأباريق العرق سوسى هذا النوع من الأحجية المعدنية المصنوعة من النحاس مثبتا فى التلبيسة التى تعلو هذه الأباريق .

ويبدو أن هذا التقليد الهادف الى جعل الشراب المنسكب من هذه الأحجية مبرئا للأمراض أو شافيا لها على حد قول بائعى الشراب الجائلين فى الطريق - ويبدو أن هذا التقليد كان دارجا منذ زمن طويل ، إذ عثر الكاتب على ابريق أثرى يرجع تاريخه الى القرن السابع عشر الميلادى وعليه تلبيسة نحاسية مزركشة بها حجابان نحاسيان معلقان على كل جانب من هذا الأبريق ويوصلنا الحديث عن أشكال الأحجية المعدنية واستخداماتها الى ذكر تقليد كان دارجا فى القرون القليلة الماضية حتى بداية القرن الحالى يقضى بان تحفظ فى اسطوانات معدنية حجج التملك وعقود الزواج والوقيعات وكانت هذه الاسطوانات المعدنية تعتبر شكلا مكبرا للأحجية المعدنية الصغيرة بل كانت قبل رواج استخدام العلبات المعدنية فى مثل هذه الأغراض تصنع من الجلد بالطريقة نفسها التى كانت تشكل بها أغلفة الأحجية المصنوعة من جلد الماعز أو رق الغزال .

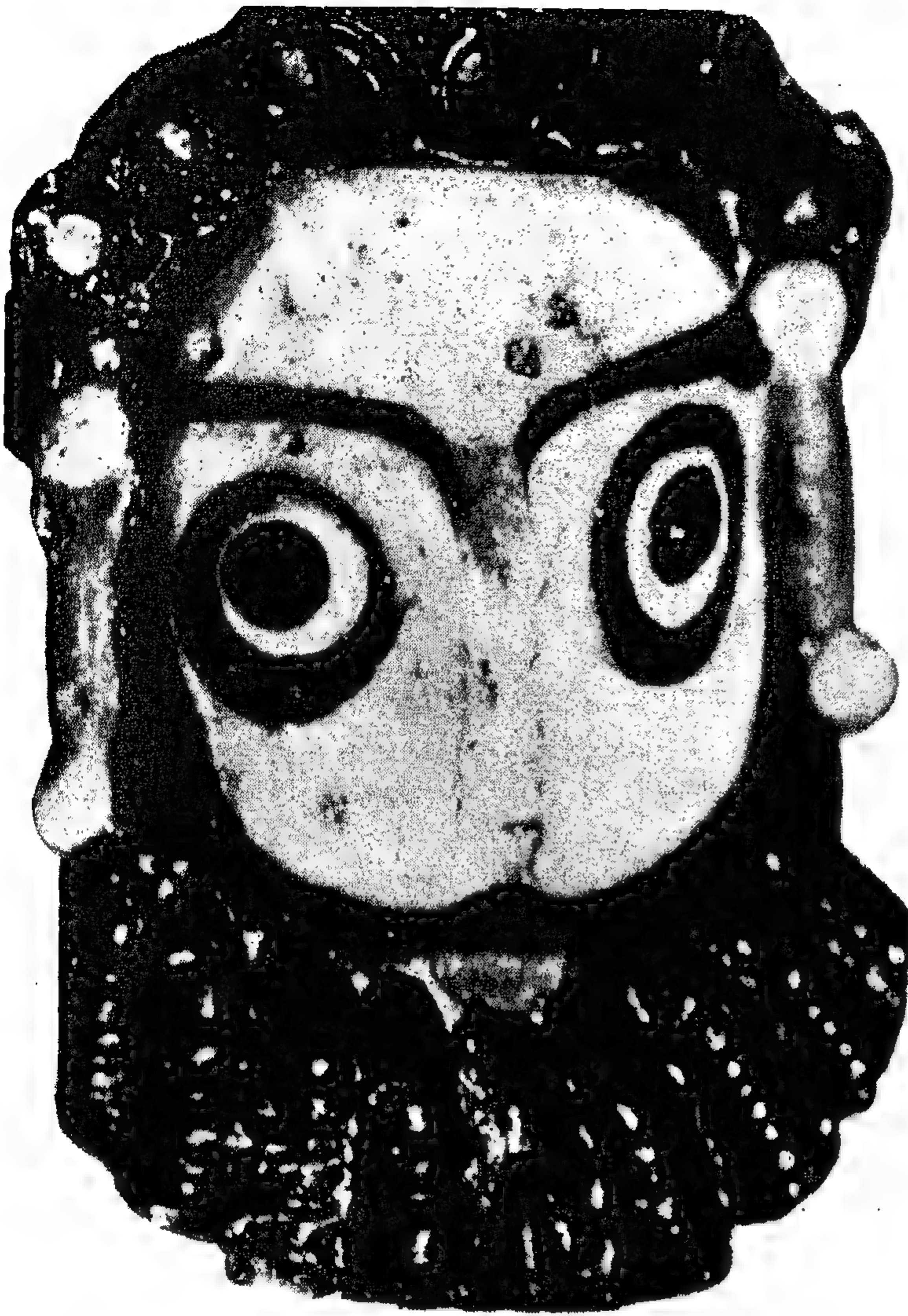
ويبدو أن الاتجاه فى العديد من

الحضارات القديمة وكذلك بتقاليد الشعبية هو تقديس المخطوطات ، بل تقديس أدوات الكتابة أيضا وحفظها فى اسطوانات معدنية أو أغلفة اسطوانية من الجلد شابهت فى أشكالها أشكال الاختام الحجرية القديمة وأشكال الخرز الذى صنع متفقا فى شكله الاسطوانى وتلك الأشكال الاسطوانية التى حامت حولها اعتقادات أو ارتبطت بمصالح مادية أو اجتماعية نسبة الى الوثائق التى كانت تحفظ بها . ولعل أشكال هذه الاسطوانات المعدنية لحفظ الوثائق ، ومن قبلها الاختام الحجرية القديمة ، أثرت على تشكيل الفرز القديم فى إيران لا بأشكال اسطوانية أو على هيئة البرميل فقط وإنما ساعدت أيضا على تقليد ختم هذا الخرز الزجاجى وهو منصهر بحليات أو اشارات ورموز لها دلالة سحرية ، وذلك لضمان جلب الخير وإبعاد الشر عن الذين يرتدونها فى صورة قلادات أو أساور أو دمالج أو نطق . ونجد بالفعل طائفة من الخرز الأيرانى القديم المصنوع (فى القرن السادس عشر أو السابع عشر) من عجائن زجاجية بيضاء كان يستخدم لى عمل قلادات شعبية . وبما يلفت النظر فى هذا النوع من الخرز أن عليه علامات هندسية وقد ختمت على أسطح الخرز كما سبق القول اشارات أو رموز غائرة . وكانت أنواع هذا الخرز تطلّى بعدئذ بطلاءات زرقاء أو خضراء وربما لىسنا فى فكرة صناعتها على النحو الذى أوضحناه ناحية تقديس ما هو مختوم على نحو تقديس الاختام القديمة وجدير بالذكر أن هناك أنواعا من الاختام الفارسية القديمة المحفورة على حجر العقيق والمتخذة أشكالاً مخروطية قد ثبتت من قمتها لتعلق منها ، وهذه الأنواع القديمة التى يرجع تاريخها الى ما قبل الميلاد قد استخدمت أسوة بالاختام البابلية والكريتية كقلادات عند الشعبين فى إيران ، وذلك لجلب الخير وضمان التكاثر أيضا ، وذلك قبل أن يتخاطفها تجار الآثار ويسوقونها كتحف نادرة . وقد اختير

لصنع غالبية هذه الاختام أنواع من العقيق المائل الى البياض المشابه للخرز الزجاجى الأبيض الذى راجت صناعته على نطاق شعبى بعدئذ . ويرجح أن تكون بين صناعة تلك الاختام الأيرانية القديمة والخرز الزجاجى الأبيض الذى صنع بعد ذلك صلة قائمة على رغبة الشعبين فى أحجار أو حبسات خرز يصنعون منها القلائد الحافزة على دوام ارضاع النسوة لأولادهن .

وعلى كل فقد راجت بين الصناعات الشعبية الأيرانية منذ القدم تقاليد صيانة الدواب وحفظها من المرض وضمان تكاثرها عن طريق تعليق حبسات ضخمة من الخرز - وينظر هذا التقليد فى مصر بالنسبة الى الدواب التى كانت تعتبر بين الثروات التى يحرص عليها الرجل الشعبى تقليد آخر يهدف الى تعليق اسطوانات بيضاء فى أعناق الدواب أيضا وهى ليست مكونة من الخرز الزجاجى وإنما هى قطع من عظام الحيوان - ولعل تقليد التبرك بعظام الحيوان كان شائعا فى مصر منذ القدم أيضا إذ كانت تحفر فى قطع من العظام الحيوانية زخارف قبطية مكونة من وحدات نباتية . وذلك فى القرون المسيحية الأولى . ووجدت هذه العظام المنقوشة مثقوبة ، وبعضها خيوط لتعلق منها ، ويفلج على الظن أنها كانت تعلق هى الأخرى فى أعناق الدواب

وقد أعقبت فترة نقش عظام الحيوان بزخارف قبطية فترة ارتد فيها تقليد صناعة تماثيل من عظام الحيوان الى الأشكال الاسطوانية إذ حفرت فى قطع من عظام الحيوان أشكال عرائس عاريات قد تكون صورة شعبية لما تخيله الفنان الشعبى للقرينة خلال القرن العاشر الميلادى تقريبا ، حيث شكلها فى صورة وجدت فى بعض المقابر ربما كان الغرض من صنعها ضمان تسليية الموتى بها أو اتخاذها خليات لهم !



خرزة فينيقية على شكل رأس إنسان - استخدمت كتميمة في القلادات
الفينيقية في القرن الأول الميلادي لابتعاد عين الحسود .

وقد اختبر لصناعة هذا النوع من العرائس قطع أسطوانية من عظام الحيوان متشعبة من داخلها إلى شعبتين ومن المحتمل أن هذه الأنواع من العرائس كانت تعلق بخيط يمتد من داخل الأسطوانة العظمية المشكلة في صورة عروس ليعلق من عند رأسها .

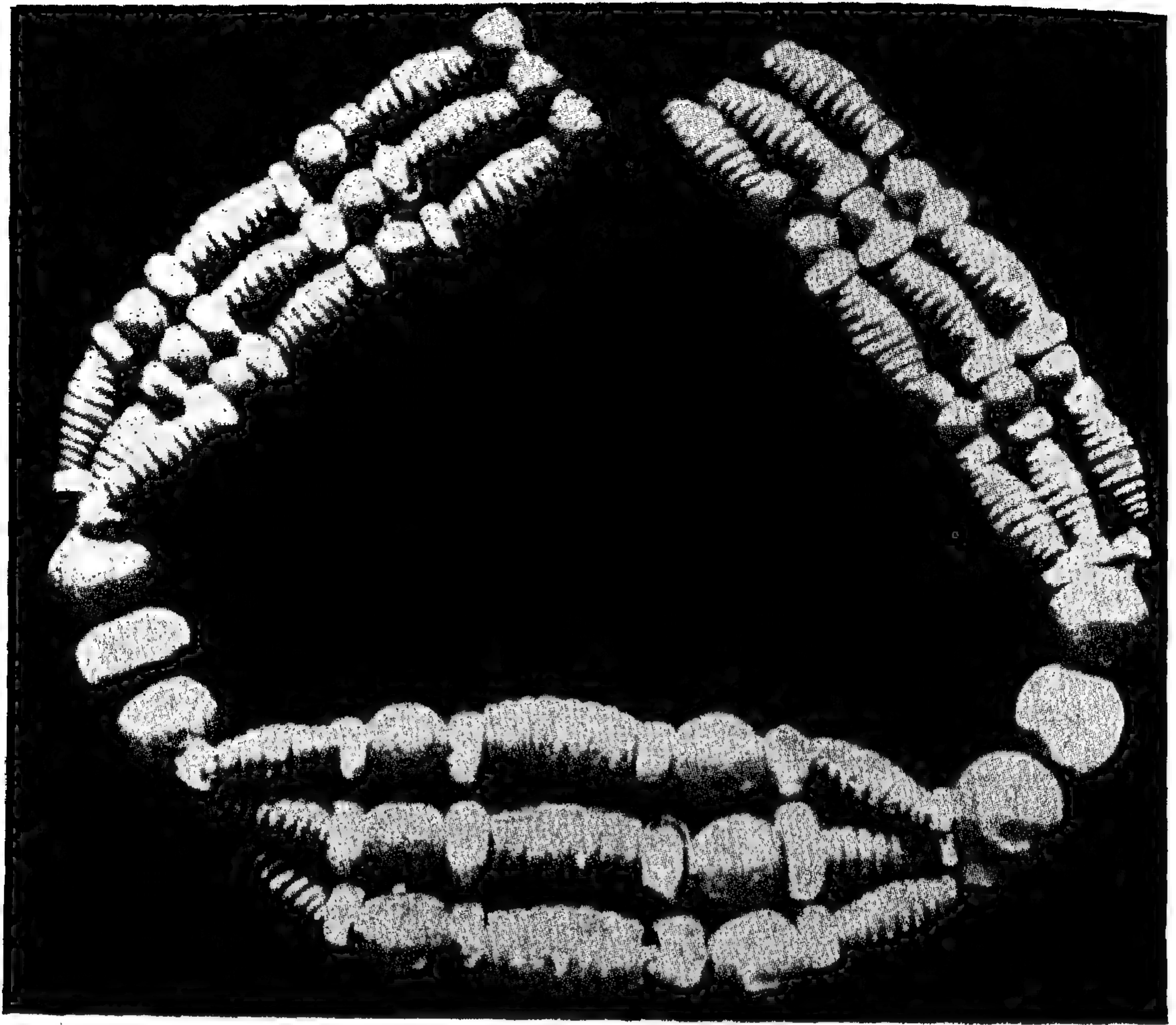
نتقل بعد هذا إلى الحديث عن نوع آخر من الخزف الشففى يختلف عن الأنواع الأسطوانية التي أوردنا الإشارة إليها ، وهذا النوع يتميز بأن له أعينا ناظرة من كل جانب من جوانب حبات الخزف المصنوعة من الزجاج الملون ، وقد انتشرت صناعة هذه الأنواع الغريبة من الخزف في القرون الأولى من العهد القبطى ، وما من شك فى أن اتخاذها هذا المظهر يهدف إلى الوقاية من عين الحسود وخشبة الشعيين من الآثار الضارة للعين الحاسدة والجالبة للشر وقد نلمس المخاوف الشعبية من العين فى نص قديم ورد فى كتاب قطائف اللطائف عن الرقوة كما كانت فى أواخر القرن التاسع عشر وفيها الآتى :

بسم الله الرحمن الرحيم ، يا حافظ يا أمين ، يا رب العالمين الأولى بسم الله والثانية بسم الله وبالله ، ولا غائب يغلب الله رب المشارق والمغرب يا ملح يا ملىح يا جوهر يا فصيح ، أمك الحرة وأبوك الملىح ، يا رجا كل الرجا ، يا عظيم المرتجى عبدك الفانى الفقير ، يطلب منك الرجا ، وما رجا الا رجاك ، وما لنا رب سواك ، قد دخلنا فى حماك ، لا تخيب من دعاك يا كنز الطالبين ، يا أمان الخائفين ،

يا رجا السائلين ، يا كافل التوكلين ما عشيت اليمامة ، ولا عطسرت بالخزامة إلا على قبر النبی الهاشمی محمد رسول الله ، خير خلق الله ، كلنا عبده ، يجب علينا توحيده ، جلالة ، لمن أتى بالرسالة ، مدح النبی بشرى ، وأحسبابه العشرة لا صغير ينام ، ولا الطفل المولود ، ولا الشاب

أحمى من الزرد ، وعين الصييف أحمى من السييف وعين السقا تأخذ من الله وتلقى ، وعين الزبال تستاهل لها مجدال ، وعين الحمام لأنه دابر مختار ، وعين السبايس لأنه دابر حابس وعين العبيد أقوى من الحديد ، وعين الفقى تخرج البندقى وعين الجارة الساجرة المكارة اللى تخش

المكدود أن كان ذكر أو أنثى مرقبين برقوات النبی ، قول النبی حق لما رقى واسترقى ، من كل عين خائنة أو ذرقا ، أن العيون شدة ، أربعة معدة ، للوجع والشدة ، منهم عين الرجل الفاجر أحمى من الجسامر ، وعين المرأة أحمى من الشرشرة ، وعين البنت أخذ من الخشبة ، وعين الولد

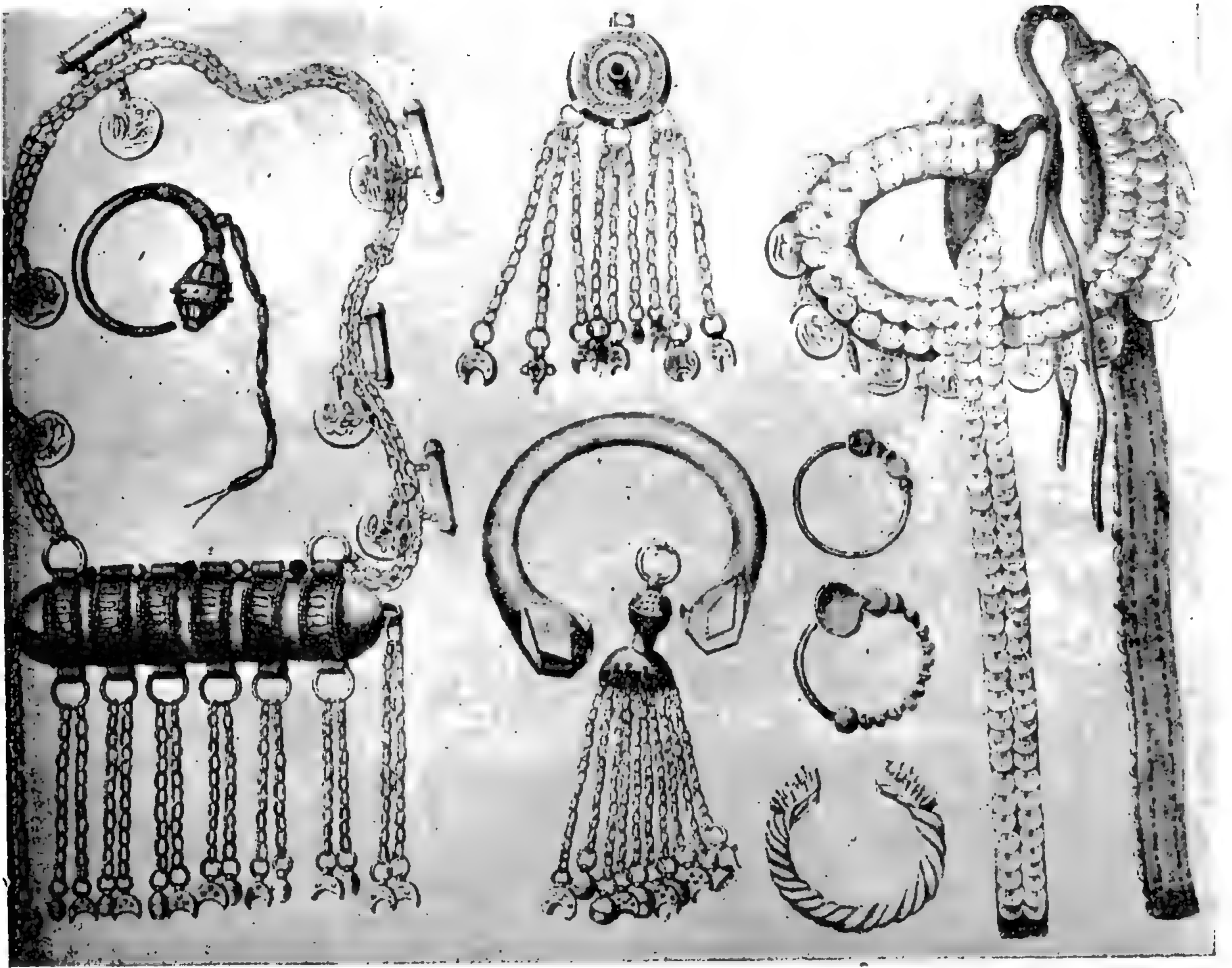


قلادة فرعونية من الدولة القديمة مكونة من حبات ذهبية وأخرى من أحجار نادرة

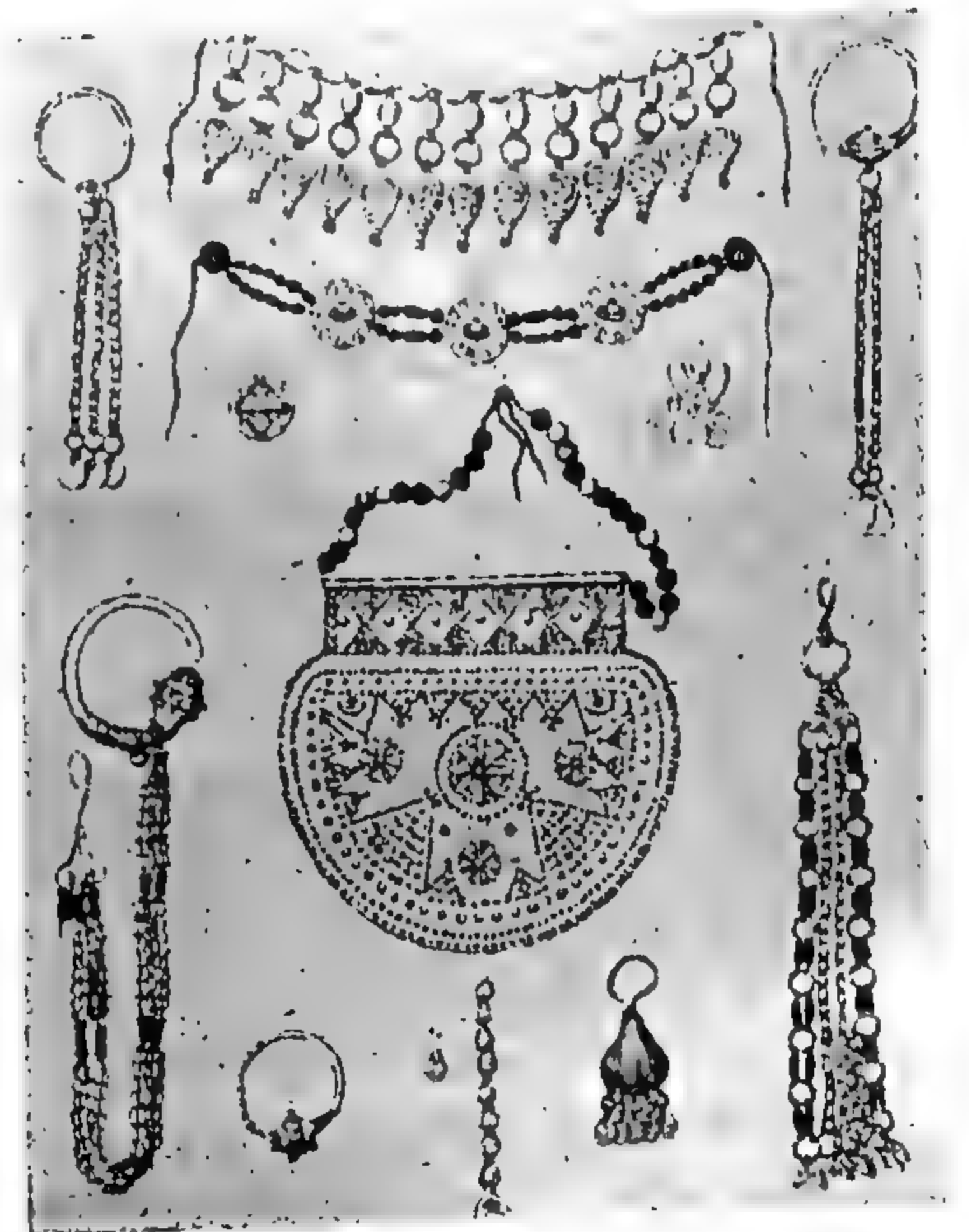
يا عين ملجأ ولا خلاص ، عزايمي للصغير
النائم ، والشباب الكدود ، والصغير
المولود ، أبخر المطلقة ربما تكون معوقة ،
أبخر النفسه ربما تكون معكسة ، أبخر
الصبيان محفوظين بالحديث عند الحدال ،
أبخر النساء في الصباح وفي المساء ،
أبخر البنية ، والحمام في البنية ، أبخر
المعز من عين ام عبد العزيز ، أبخر
الغنم من كل سحر وعمل ، أبخر الفراع
يمنعوا التفاح ، أبخر الوزه من عند
رب العزة ، أبخر القطعة تمنع
الزغطة ، أبخر الخيل في ظلام الليل

قال لها خزيثي من الله ، عميتي يا كلبة
يا لعينة ، ما شانك وجارتك ، ترمي
نيرانك وسحرك على عين ياعين ، على الله
نشطته ، والخيال في رمحته ، والعروسة
في جليتها ، والصبيبة في خبيتها
خلي امه تبكي وتنوح ، من قلب مجروح
وابوه يبكي دثين من كل قلب حزين ،
ايناس ايناس ما فيك ياعين منافع
للناس ، واحطك ياعين في قمقم
نحاس ، واسسبكه عليك ياعين
بالزبيق والرصاص ، وارميك ياعين
في بحس غطساس ، ما تلتقي لك

للجلدة بالسحر والنكادة وتقول لها
يا جارتى أنت من الله شاكرة أنت من
الله حامدة بيتك الى عمر ، وولدك الى
كبر ، ما خرجت هذه اللعينة من دار
المسكينة لما صبحتها حزينة ، خربت
القصور ، وعمرت القبور ، ويتمت
الاطفال بعينها الرديئة الخائنة المؤذية
قابلها سيدنا سليمان صلوات الله
عليه وعلى نبينا اتم السلام ، فى واسع
البرية تنبح الكلاب ، على حجرها ولد ،
وفى يدها حربتين : تغوى غوى الذئاب ،
وتسهل سهيل الغيل فى ظلام الليل ،

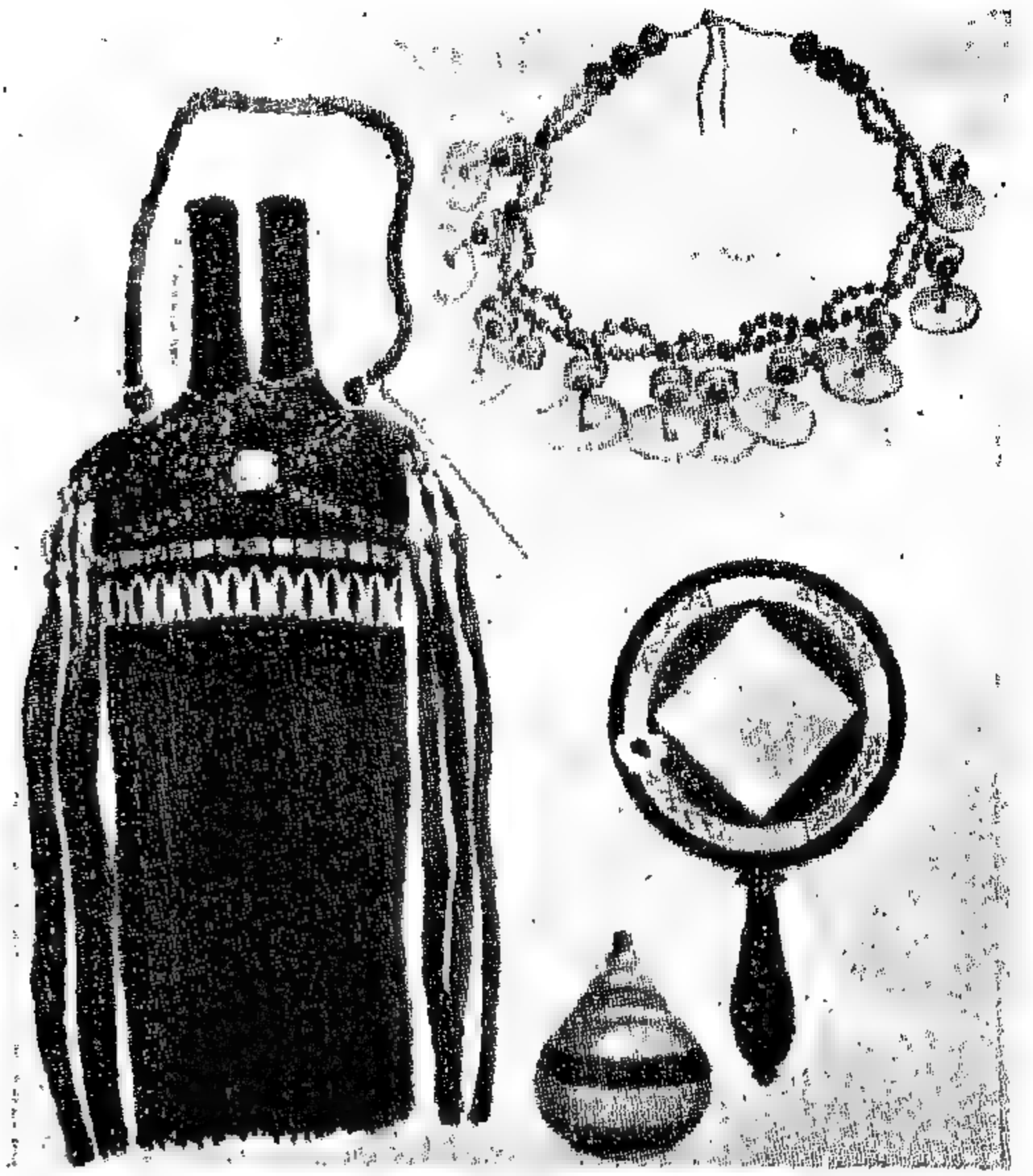


مجموعة من المصاغ الشعبي سنة ١٨٠٠ بينهما حجاب اسطوانى معلق في سلسلة تتدلى منها احجية اسطوانية صغيرة .

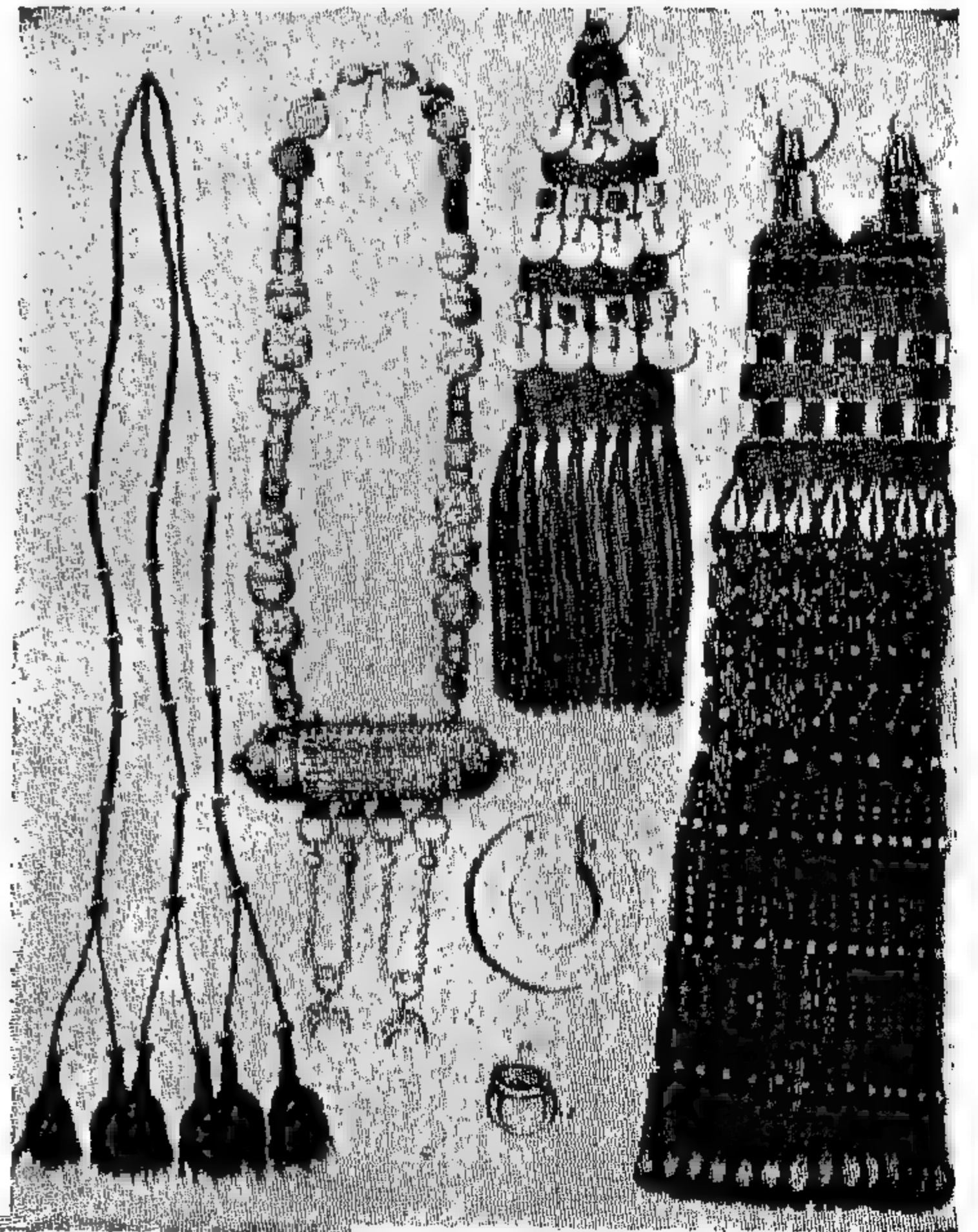


مجموعة من المصاغ الشعبي الدارج في مصر سنة ١٨٠٠ يتوسطها حجاب معدنى معلق في قلادة من الخرز

أبخر الجاموس ، يمنع الفكوس ،
أبخر البقر من كل أنثى وذكر ،
أبخر الجمل من شيل الأحمال ، أبخر
الدهير من الشيطان الرجيم ، أبخر
اللحاف يمنع وجع الكتاف ، أبخر
المرتبه من كل شيء دبا ، أبخر
المخدة تمنع كل شدة . أبخر التراحة
لأجل الصبية المراحة ، أبخر الحصيرة
لأجل الست الكبيرة ، أبخر المفرفة
ربما تكون محرفة ، أبخر المعلقة
ربما تكون مخرفة ، أبخر الحلسة
وطبيخها ربما ينون ابليس فاعسد
ريحها ، أبخر المسنه بعيشها خوفا من
العجوره وبيسها ، أبخر السنين يجمع
النسيطن ، أبخر السبع من عين ام ديب ،
أبخر اصفا من عين ام مصطفى ، أبخر
السحاس من عيون الناس ، ردوى مام
من بركات الامم ، ردوى بهي من بركات
اسولى ، بخورى صباعي من بركات
الرباعي ، بخورى ديفي من بركات
العفيفي ، بخورى رومي من بركات
البيومي ، بخورى كده من بركات السيدة ،
بخورى بدوى من عند السيد احمد
البدوى ، بخورى عود من بركات
ابو السعود ، رقيتك بالاتين الحسن
والحسين ، بخورى جاوى من بركات
الشعراوى ، رقيتك يا صاح بسورة
الفناح ، مرقى منصان ببركات القرآن ،
مرقى بشرى بالنبي واحبابه العشر ،
رقيتك من خطوة القدم من كل سحر
وعمل ، رقيتك مافى الرقبة من كل شر
ونكبة ، رقيتك مافى الدهر من كل
شدة وقهر ، مافى الجنة من كل شر
ومحنه ، رقيتك مافى الركبة من كل
شدة ونكبة ، بخرتك مافى القم من نيدات
الدم ، رقيتك مافى العين من كل حال
وشين ، رقيتك مافى الحاجب من كل
شدة واجب ، رقيتك مافى القودة من
كل ضرورة ، رقيتك مافى الرأس من
عيون الناس ، قالت له يانبي الله
خدلى عهد الله يا رسول الله - بل
الحجر الجاعود والغراب الاسود ،
والنار توقد والماء يجمد ، والبحر
يسجد والرب يعبد ، مطلق مافى العين
يحرمه الله ما يصلى عليك يا محمد
صلى الله عليه وسلم . / من



قلادة مشاهرة شعبية ومكحلة ومراة من
الانواع التي كانت دارجة في مصر سنة
١٨٠٠



مجموعة من مصاغ شعبي كان منتشرا
في مصر سنة ١٨٠٠ ونرى وسط هذه المجموعة
حجابا صندفيا مدلى من قلادة مكونة من
خرز أزرق وحجاب معدنية .

(مطبعة التاليف سنة ١٨٩٤) ولقد كانت هذه الأنواع العجيبة من الخرز ذات العيون تصنع قلائد ترتديها النساء أو معاصم كما كانت تصنع أنواع كبيرة الحجم لعلها كانت تعلق في أعناق الصبية أو أغنياء الدواب . وجرت عادات التقاليد الشعبية - كما يمكن أن نستشفها في النص الذي أوردناه عن الرقوة وكذلك في أمثلة عديدة من المخطوطات السحرية جرت العادة على الانتقام من العين الحاسدة في صورة الخرز ذات العيون ، فكانت تلقى عيون هذا الخرز وفقا لأوصاف محددة ، ومنها ما كان يحرق وهناك بقايا كثيرة منه تبين كيف عمد فيها إلى إزالة بعض العيون المصورة عليها . أو تفتت حبات الخرز أو

وضعه في مقام وصهره وما إلى ذلك من وسائل انتقامية يبدو أنها كانت شائعة إلى حد أن شحت مع كثرة الاستعانة بها مقادير الخرز ذات العيون . وقد أورد وسترمارك في كتابه الخاص بالبقاء الوثنية في الفن الإسلامي تحليلات لوحات العيون التي كانت تنقش على النسيج في المغرب والجزائر وتحفر على بعض الأنية مما يدل على استمرار الاستعانة برمز العين للوقاية من الحسد لا سيما أن بعض الخرز القبطي المستدير أو الأسطوانى الشكل الذى كان يصنع في مصر بعد نشأته في الحضارة الفينيقية اتخذ الأشكال المثلثة أو الخطوط المعرجة للدلالة على العين أسوة بالنماذج التي جاءت في كتاب وسترمارك ، والتي استمرت وفقا

لرأيه في العهد الإسلامى ويبدو أن الخرز من العين نشأ منذ أقدم العهود إذ نصادف في كتاب وولى عن حفائر حضارة العراق القديمة أن بين القلائد التي وجدت في أطلال مدينة أور ما صنع منها من حبات العقيق المجاور لحبات اللازورد الأزرق وذلك للاعتقاد بأن اللون الأزرق لا سيما في حجر اللازورد يقى عن العين ، وقد تكون ندوره اللازورد من الأسباب التي حملت الصناع على إنتاج أنواع زرقاء من الخرز ، كما حدث في الحضارة المصرية القديمة وقد يكون الخرز ذو العيون صورة نهائية ومظهرا من مظاهر مثل هذه العقائد الشعبية التي لازمت حضارات كثيرة واستمرت ملازمة لشعوبها حتى اليوم .

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
إدارة المجلات الثقافية

الفنون الشعبية

مجلة فصلية متخصصة تصدر كل ثلاثة أشهر .
اقرأ فيها :

- الدراسات المتخصصة في الفولكلور والتراث الشعبى .
- اقرأ في كل عدد نصًا هامًا من روائع الأدب الشعبى .
- تعنى المجلة بعرض كل ما للتراث الشعبى من بيئاته ، وفى المراكز والمعارض التى يقوم بجمع التراث الشعبى والتعريف به .
- تنابع المجلة الجهود التى ترهت بالصناعات والحرف والفنون الشعبية .
- يجد كل قارئ ما يشبع نهمه إلى معرفة الفنون الشعبى في أصوله ومجالاته ومساهماته في فنون الحركة والإيقاع وتشكيل المادة .

الشمن ١٠ فتروش



يقام بهودت عبد الحميد

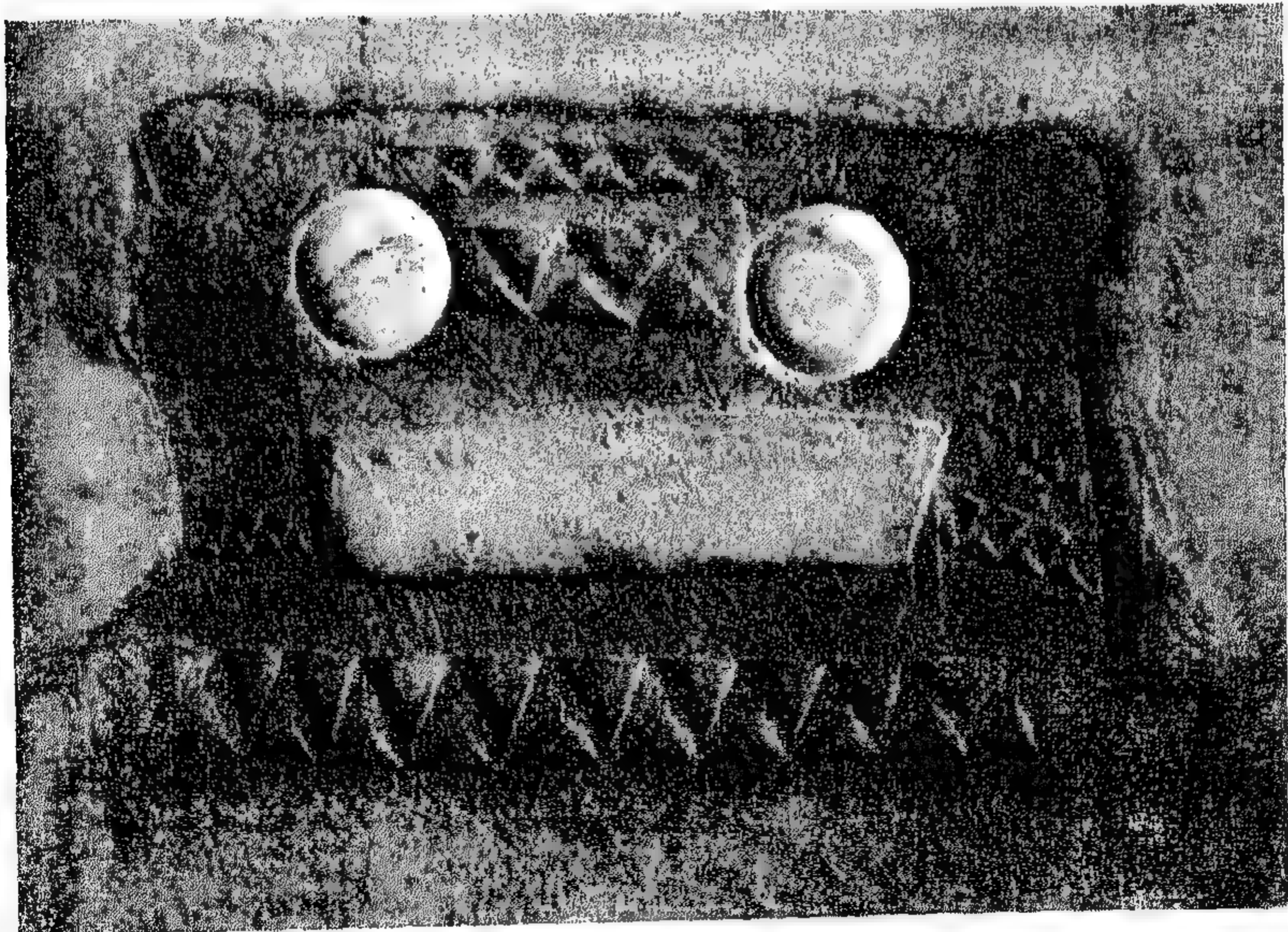
لا شك أن اسم قرية أدندان النوبية ..
تلك التي يدور حولها حديثنا في هذا
العدد لم يكن معروفا لنا من قبل سنوات
مضت .. قبل أن يبدأ حلم بناء السد العالي
وقبل أن تتجه إلى النوبة بعثات مصرية
وأجنبية لتساهم في انقاذ تراثنا القومي
والحضاري فيها .. تلبية للنداء الانساني
الذي وجهته الجمهورية العربية المتحدة إلى
كل دول العالم ..

وقبل أن تبدأ مشروعات الدولة تجاه
منطقة النوبة بأسرها لتهجير سكانها إلى
أرض جديدة تجمع شملهم في أحضان
الوادي مع بقية أجزاء المجتمع الكبير .. وهم
الذين قدّموا أرضهم بكل ما تحمل من تراث
وحضارة هدية للنيل .. من أجل مستقبل
أفضل لكل شعب الجمهورية العربية ..

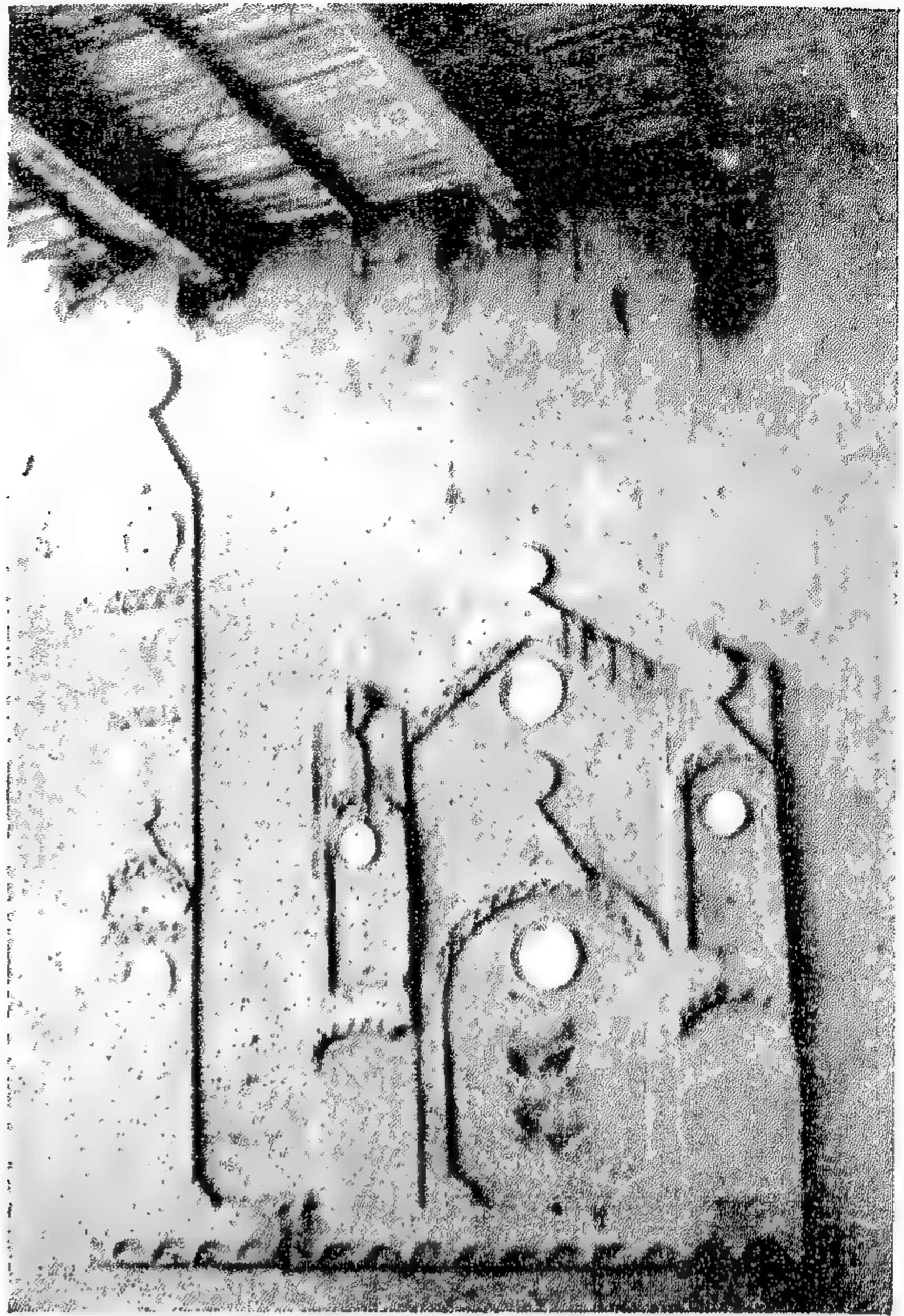
والحديث عن أدندان .. قد يتطلب منا
على الأقل أن نتحدث عن الجزء الجنوبي من

النوبة .. لكنني أرى حتى لا يصحح حديث
الفن التشكيلي الشعبي فيها أن نكتفي برسم
صورة سريعة عن هذه القرية ..

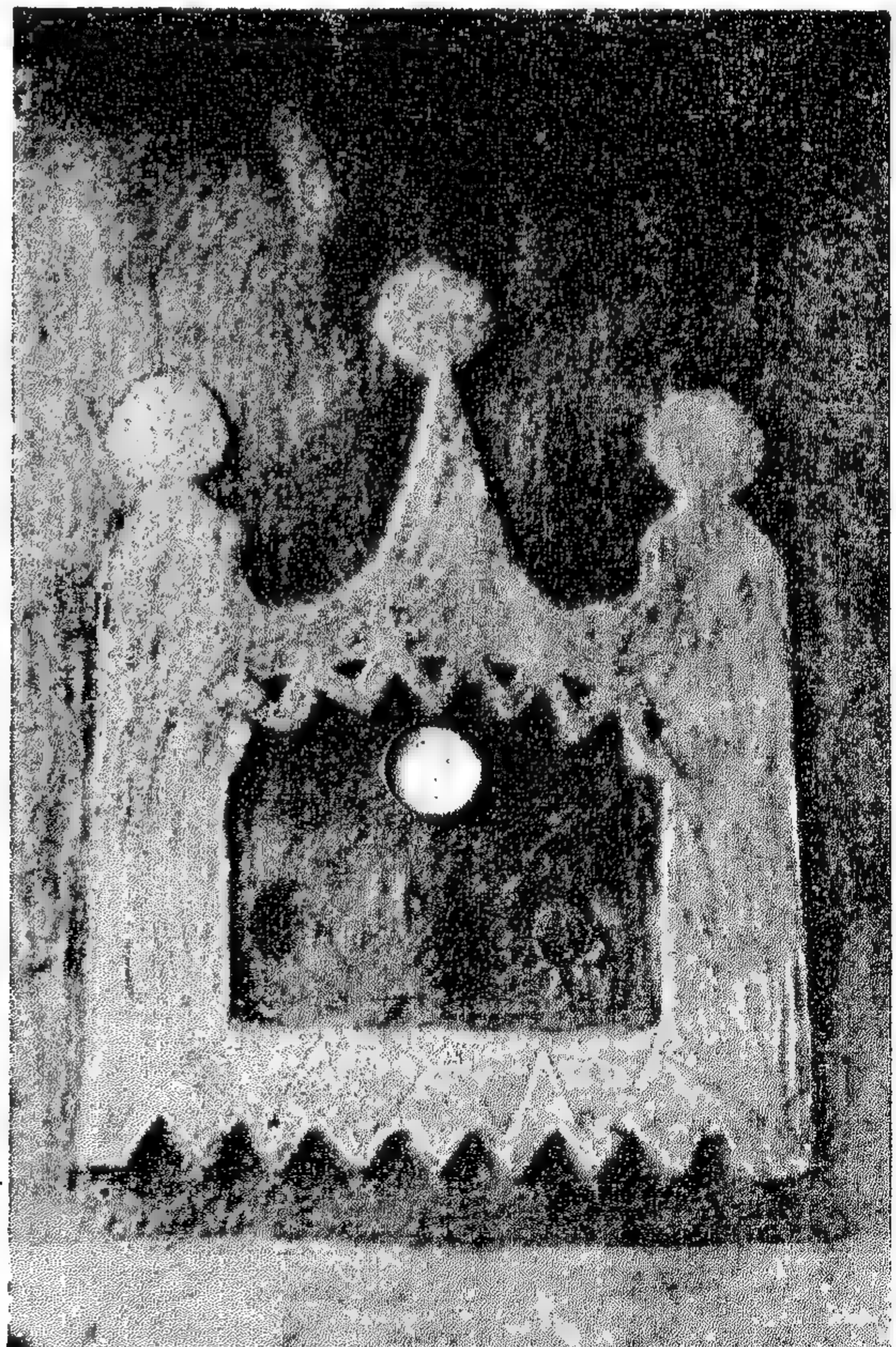
أدندان .. قرية صغيرة كانت تقع على
الضفة الشرقية للنيل في نهاية النوبة
المصرية .. وهي آخر قرية تدخل في حدودنا
وبعدها بخطوات تبدأ جمهورية السودان
قرية هادئة .. ظلت تحمل سمات الحياة
الحقيقية لبلاد النوبة عبر سنينها الطويلة ..
فقد كانت سعيدة الحظ إذ لم تتأثر تأثراً
كبيراً بمأساة الفرق التي هزت كيان النوبة
كلها مع التعلية الثانية لخزان أسوان عام
١٩٣٣ فكستها طابعها الحزين .. لقد نجت
مع ثلاث أخرى من قرى النوبة الجنوبية
إذ وضعتها ظروفها الطبيعية في مستوى
أعلى من منسوب مياه الخزان وانبسّطت
منازلها على مساحة من الأرض أكثر ارتفاعاً
من أي قرية نوبية أخرى ..



نحت بارز على حائط ديواني يتميز بحرية الخطوط البنائية فيه



تعبير بسيط بخطوط ووحدات هندسية .. قصد
بها الفنان أن يعبر عن المسجد فكانت تلك القطعة .

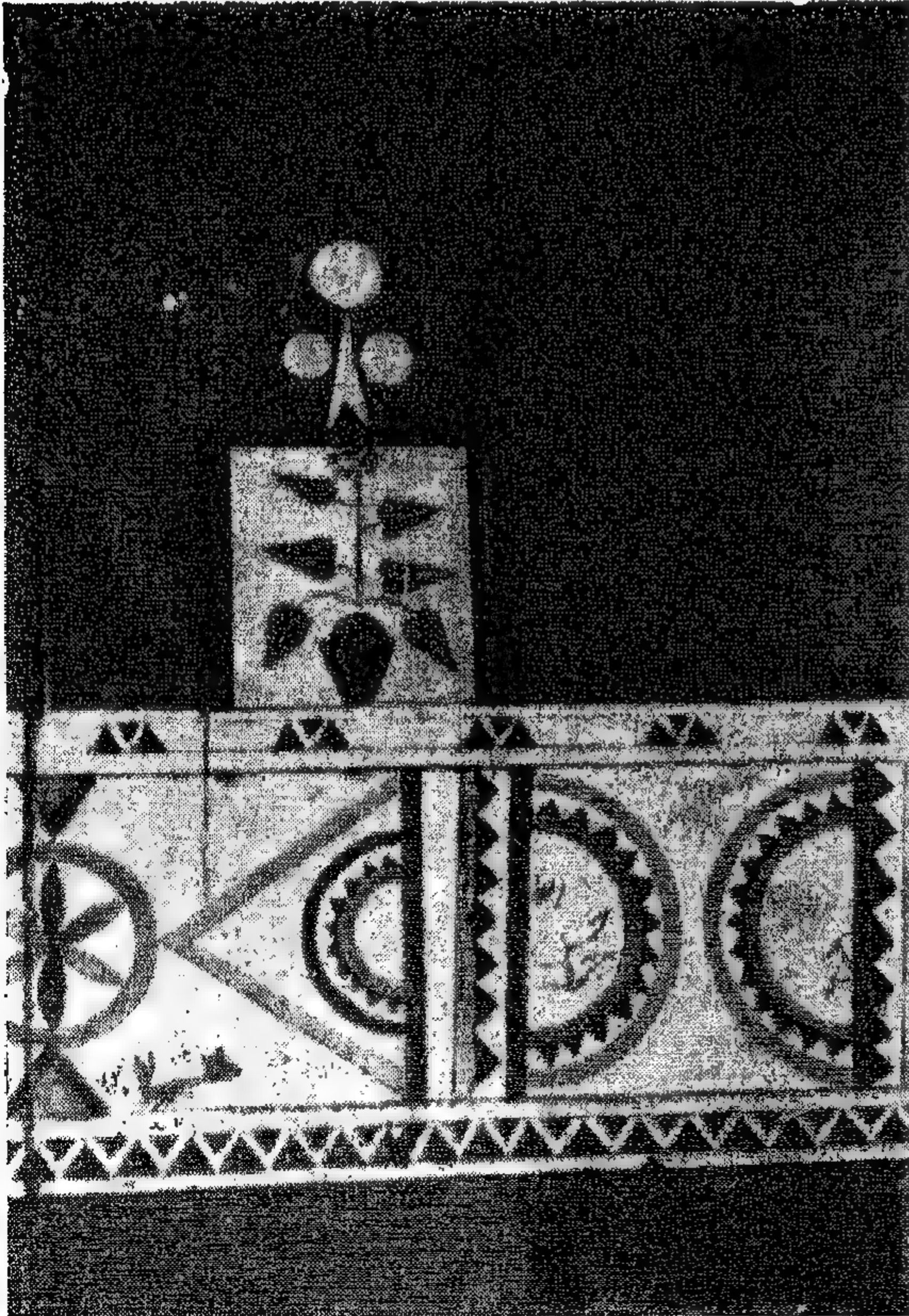


اطباق .. وألوان في وحدة من النحت البارز .

وعلى صفة أدندان نما أجود أنواع النخيل وأشجار السنط مما جعل منها أكبر مركز لانتاج وتجارة الفحم في النوبة كلها . ورغم أن أدندان قرية صغيرة إلا أنها بحكم ظروفها واحتفاظها بتراثها القديم تمتاز بطابع خاص في انتاج النحت البارز الذي يتجه في بساطة نحو الزخرفة الهندسية ويعكس باخلاص حب الانسان النوبى للجمال وتمسكه بالعقيدة الدينية الاسلامية في اختيار موضوعه ورموزه وطريقة تنفيذه .

والمنزل في أدندان وهو محور الانتاج الفنى ومركزه لا يختلف كثيرا في تخطيطه أو بنائه عن منازل منطقة الفادوجا الجنوبية من حيث الاتساع أو التأثيث فالخط العلوى للواجهة الامامية فيه خط أفقى واحد

لا تزينه العرائس أو النجوم ولا يرتفع فيه أعلى المدخل غالبا ، بينما كثرت الفتحات على تلك الواجهة . . . والفتحات هنا نوافذ حديثة نقلت من عمارتنا المتقدمة . . . انها رمز للتطور والتحرر فلم تعد الفتحات مقصورة على الفناء السماوى الداخلى . . . لقد اتجهت الى الخارج . . . الى الحياة الأوسع ، ومع النحت الزخرفى البارز ووحداته التى تنأثرت حول المداخل وفوق النوافذ أخذت أطباق الصينى تحتل مكانها ضمن التكوين معبرة عن الكرم الزائد وحسن الضيافة التى يتصف بها أهل النوبة ولا تخلو أى واجهة من واجهات منازل أدندان من مجموعة من الأطباق بل نجدها أحيانا أن عددها قد زاد عن العشرين فى تكوين هندسى بديع خاصة كلما قلت الوحدات المنحوتة على الواجهة .



الوحدة الزخرفية النباتية والهندسية امتداد للفن الإسلامى في أدندان



واجهة بيت بقرية ادندان يظهر فيه
بوضوح القيم التشكيلية البنائية مستعملا
فيها الاطباق ووحدات زخرفية نباتية ونحت
بارز على هيئة قباب المساجد بحرية
تعبيرية كبيرة *

ولم تقتصر ألوان النحت البارز في أدندان
على استخدام خامة الطين بمختلف درجاتها
بين زملية وحديدية * الخ بل تعدتها الى
استخدام ألوان جديدة كالابيض وأصفر
الأوكر والبنيات *+ وجميعها من الأكاسيد
الطبيعية في جبال المنطقة *

أما حجرة العروس في منازل القرية
فتمنقسم الى نوعين * النحت البارز الملون
المكون من وحدات هندسية بحتة في كل
أرجاء الديوانى ذى الثلاثة أضلاع على زوايا
المستطيل * أو يحل محلها ثلاثة قطع مختلفة
من النحت البارز واحدة على كل حائط قد
لا ترتبط جميعها في الغالب بموضوع
واحد *

ان ما ربط مجموع زخارف القرية كلها



ببساطة عبر الفنان النوبي عن طائر
البجع والشمس ومياه النيل وكلمات من
القرآن الكريم في هذا التصميم الرائع .

ونحتها البارز وحدة الماء الفرعونية الأصل
والأطباق الصينية والرمز الديني .
والآن وبعد أن سار بنا الحديث المكتوب
طويلاً . . ومهما طال فلن ينقل صورة
مصادقة عن تلك الاعمال التشكيلية التي
تميزت بها القرية . ولهذا فلنستعرض معا
مجموعة من الانتاج التشكيلي الشعبي في
أدندان والتي تؤكد قدرة الفنان النوبي على
صنع الجمال من طينة الأرض وهي التي كانت
أضخم امكانيات البيئة القديمة .

اننا حين نقدم فنون النوبة وأدندان فانما
نأمل أن يستمر الانتاج الفني للانسان
النوبي على الأرض الجديدة متطورا به، وفقا
لعاداته وتقاليد مساهرا تقدم الدولة
ونهضتها .

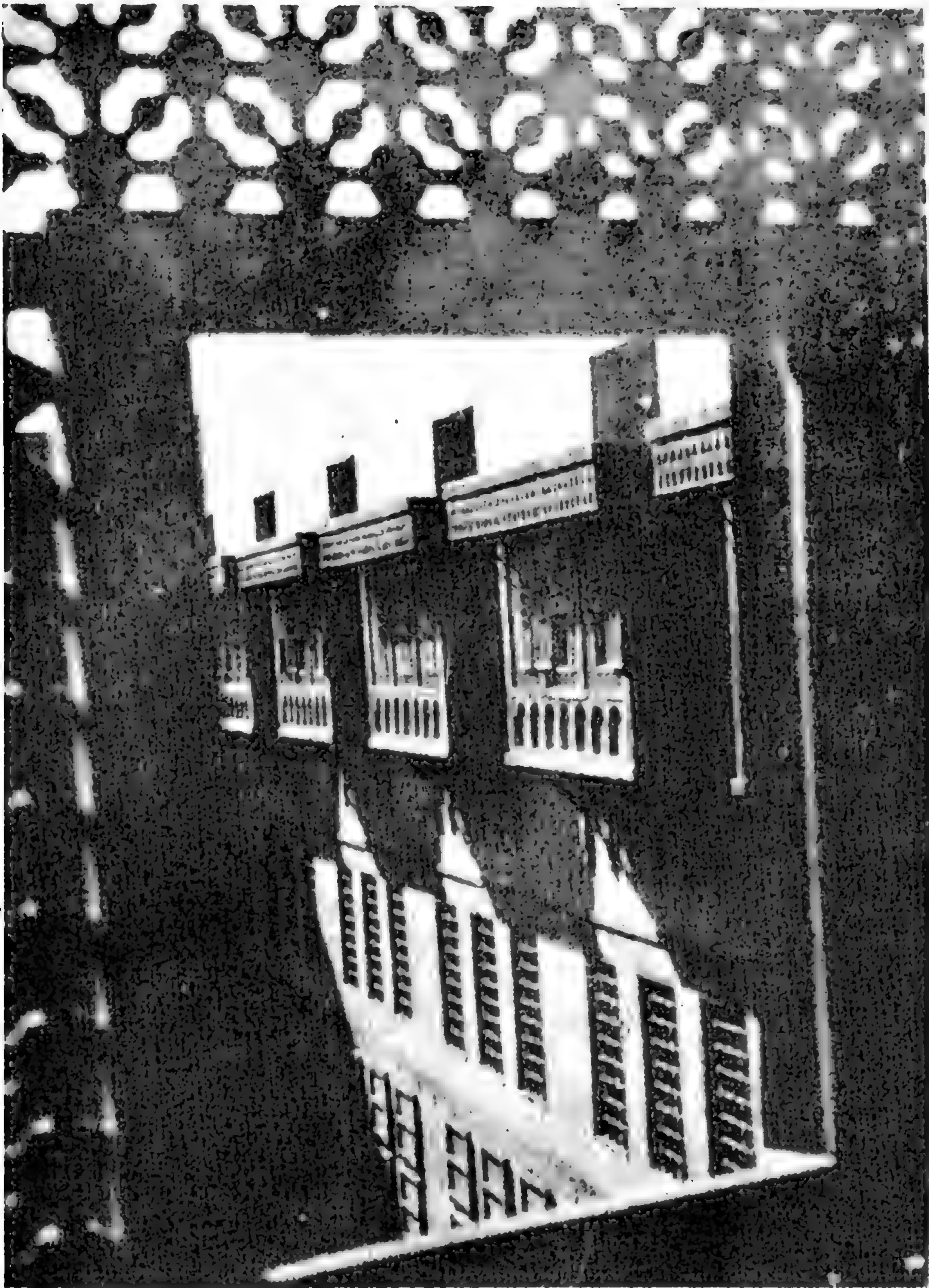
المعرض الدائم للفنون الشعبية في

أصدر السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ، قرارا بضم المقتنيات الشعبية في وكالة الغورى الى مركز الفنون الشعبية لتكون بمثابة معرض دائم للإبداع الشعبى فى الجمهورية العربية المتحدة . ويسر مجلة الفنون الشعبية أن تنشر هذا البحث لأحد الذين قاموا بتبعات الجمع والتصنيف والعرض لهذه المقتنيات .

بقلم دكتور عثمان غيرت



المعرض الدائم
للفنون الشعبية
في
الوكالة
لغورى



واجهة وكالة القوي ..

وكالة القوي بين الماضي والحاضر

وكالة الغورى بين الماضى والحاضر

امتاز عصر السلطان الغورى فى القرن التاسع الهجرى (القرن الخامس عشر الميلادى) بنشاط معمارى ، وتأتى عمائره ذات الشهرة الواسعة على رأس قائمة الآثار الكثيرة التى ترجع الى ذلك العصر ، وبعضها عمائر دينية والبعض الآخر مدنية او حربية . فقد اشتهر الغورى بغرامه بتشبيك العمائر الكبيرة فازدهرت فى عصره وأبنت .

وليس ادل على شغفه بالعمارة من انشائه فى منطقة واحدة مجموعة اثرية ضخمة تتكون من المدرسة والقبلة والخانقاه (بيت الصوفية) والمقعد القبطى والمكتب والسبيل والمنزل المجاور لذلك وكالة وحمام . ولعلها اعظم مجموعة اثرية باقية بحالة جيدة الى يومنا هذا من عهد المماليك . وتقع المدرسة والقبلة والخانقاه والمكتب والسبيل بالقاهرة عند ملتقى شارع الأزهر بشارع المعز لدين الله (الغورية سابقا) ، وهى باكورة أعماله المعمارية لان الفراغ منها كان (سنة ٩٠٩ الى ٩١٠ هـ - ١٥٠٣ الى ١٥٠٤ م) .

اما الوكالة فانشأها الغورى (سنة ٩١٥ هـ) ، وتقع بشارع التبليطة (محمد عبده سابقا) ، وهى المعروفة بوكالة النخلة ، وتعتبر نموذجا كاملا لما كانت عليه الوكالات والخانات فى ذلك العصر ، وكانت كل وكالة من وكالات مصر المشهورة الكبيرة مخصصة لنوع من التجارة والسلع . ومن وصفها تعلم أن الدور الأرضى كانت به حوانيت وحواصل لعرض التجارة وخزن السلع ومسجدا وميضأة ، وأن الأدوار العليا كانت للسكنى وكان لها مدخل خاص بها غير المدخل الرئيسى للوكالة نفسها ، وتعطينا فكرة عن المساكن الشعبية فهى مساكن اقتصادية خصصت للطبقات المتوسطة والفقيرة ، واستقل كل مسكن بطابقه ويطل من جهة على الشوارع المحيطة بها ومن جهة اخرى على حوش الوكالة نفسها . وفى هذه الوكالة اعتقل بعض امراء المماليك الذين استسلموا للسلطان سليم بعد فتح مصر ومنهم من قتل أو نفى الى اسطنبول .

وقد عثيت مصلحة الآثار بهذه الوكالة وبذلت

مجهودا كبيرا فى اصلاحها وتجديدها واعادتها الى حالتها الاصلية وسابق مجدها ، وادخلت عليها بعض التعديلات اقتضاها استخدام الاسمنت والمسلح والاسياخ الحديدية فى ربط المبانى القديمة بعضها ببعض . وفيما يلى نص ما ورد عنها فى ظهر وثيقة الغورى (أوقاف ٨٨٢)

« وجميع المكاين المستجدين الانشاسا والعمارة الكائنين بالقاهرة المحروسة فالمكان الاول منها متصل بعمارة البيت المعروفة بالامير جانم لوصفته بدلالة كتاب الانشاء الآتى ذكره فيه انه يشتمل على واجهة مستطيلة متصلة بالبيت المذكور على يمنية من سلك من الجرابشين طالبا الجامع الأزهر مبنية هذه الواجهة بالحجر الفص النحيت الشهر الأبيض والاحمر بها ثلاثة ابواب احدها يدخل منه الى خان مستجد به حواصل سفلية وعلوية بواسطة فسقية برسم الوضوء ومسجد يأتى ذكره فيه وثانيهما يدخل منه الى المساكن الآتى ذكرها فيه اما صفته على سبيل التفصيل فالباب الاول كبير مربع يكتنفه جليستان بعتبة سفلى صوانا ويعلوها سلسلة حديد وعليها حجر أحمر متداخل منقوش دالة أسود بخلق عليه زوجا باب مطبق مصفح بالحديد يدخل منه الى دهليز به مسطبتان متقابلتان بازاء احدهما مزيرة سقف الدهليز المذكور عقدا مصلبا يتوصل من الدهليز المذكور الى رحاب كشف مربع مبلط بالحجر الأحمر به فسقية مربعة برسم الوضوء وحفنية ومسجد بدرابزين حجر مبلط مسقف نقى مدهون حريريا على ستة أعمدة منها أربعة رخاما ابيض واثنان صوانا احمر برفرق داير على يمنة الداخل الى الرحاب المذكور دهليز به ثلاثة مراحيض واسطبل معد لربط دواب التجار مسقف غشيمًا وبداير الوكالة سفلا وعلوا خمسة وخمسون حاصلا منها ستة وعشرون سفلية دايرة تجاهها بسطة دايرة بقواصير معقودة تشتمل كل منها على باب وداخل وسقف عقد ومنها تسعة وعشرون علوية يتوصل اليها من باين متقابلين بالرحاب المذكور يمنة ويسرة يشتمل كل منها على باب داخل مبلط ومسقف عقد تجاه ذلك درابزين خرط محيط بالمشاة المقابلة لذلك يعلو الحواصل



بدوينان من قبيلة (هتم - أو - بني عطا) من عزبة عرب الخماسيني - قرب
المزاري - مركز فاقوس - بمحافظة الشرقية - متبرقتان .
(١) الى اليسار : بالنقبة ويتبرقع بها المرأة عقب زواجها حتى تنجب اطفالا
(٢) الى اليمين : بالبرقع ويتبرقع بها المرأة عقب انجابها .

المذكورة مساكن يأتي ذكرها فيه بهذا الدور كرسيان والباب الثاني كبير أيضا مقنطر بعتبة سفلى صوانا يغلّق عليه فردة باب يدخل منه الى دهليز به مسطبة لطيفة ومزيرة بتوصل منه الى رحاب بواسطة فسقية معدة لتصفية النبلّة بهذا المكان ثمانية عشر حاصلا دائرة معدة لسكنى صباغين الأزرق بها خوابى برسم الصبغ وبالرحاب المذكور سلم يتوصل منه الى سطح المصبغة المذكورة ٠٠ والباب الثالث بآخر الواجهة مربع يتوصل اليه من سلم درج وبسطة بالشارع يغلّق عليه زوج باب يدخل منه الى سلم يتوصل منه الى مساكن عدتها ثلاثون مسكنا منها عشرة مطلة على الواجهة المذكورة يشتمل أولها على ايوانين ودور قاعة وخزانة وطاقات مطلات على الطريق ورحاب وكرسى خلا ومطبخ وطبقة وسطح يعلو ذلك وتسعة منها مطلة على الوكالة المذكورة من الجهة اليمنى يشتمل كل منها على ايوان ودور قاعة وطبقة لطيفة وخزانة ورحاب وكرسى خلا وسطح وتسعة منها مطلة على الوكالة من الجهة اليسرى كل منها تشتمل على ايوان ودور قاعة وخزانة وفسحة بها مرحاض يعلو ذلك سطح محظر وواحد منها مطل على المصبغة وواحد منها مطل على الزقاق الذى به واجهة الحمام من الحد القبلى مكمل كل من المساكن والحواصل بالابواب والبلاط والسقف المدهونة والتخاين والمنافع والحقوق مسبل الجدر بالبياض ماعدا الحجر المشهر ويحيط بذلك ويحصره حدود أربعة الحد القبلى وينتهى بعضه الى بيت يعرف بابن الشيخ على المقرئ وبعضه الى حمام المصبغة وباقية الى الشارع الذى به واجهة الحمام وفيه مطل طاقات الرواق والحد البحرى ينتهى الى بقية البيت المعروف قديما بالامير جاثم الجارى فى الاوقاف الشريفة السلطانية ومنه يحمل الماء الى فسقية الخان المستجد الموصوف أعلاه والحد الشرقى ينتهى الى الطريق السالك الى الجامع الأزهر والى القصبة العظمى بالجرايشيين وغيرها وفيه أبواب الوكالة والمصبغة والربع ومطل طاقات بعض المساكن المذكورة والحد الغربى ينتهى بعضه الى بيت المرحوم ابن قاسم المالكى وبعضه الى مرافق الحمام المذكور أعلاه ٠٠

وتوالت على وكالة الغورى السنون ، وبقيت بدون رعاية أو صيانة حتى أصبح مبناهما فى أسوأ حال من تصدع وانهييار وكان لا بد من اخلائها أولا لترميمها وانقاذها من الحال الذى وصلت اليه ، فصدر قرار بالاستيلاء عليها واخلائها ، وبادرت ادارة حفظ الآثار العربية بوضع رسومات مساقط طوابقها وواجهاتها واعداد المشاريع والمقاييسات لاصلاحها .

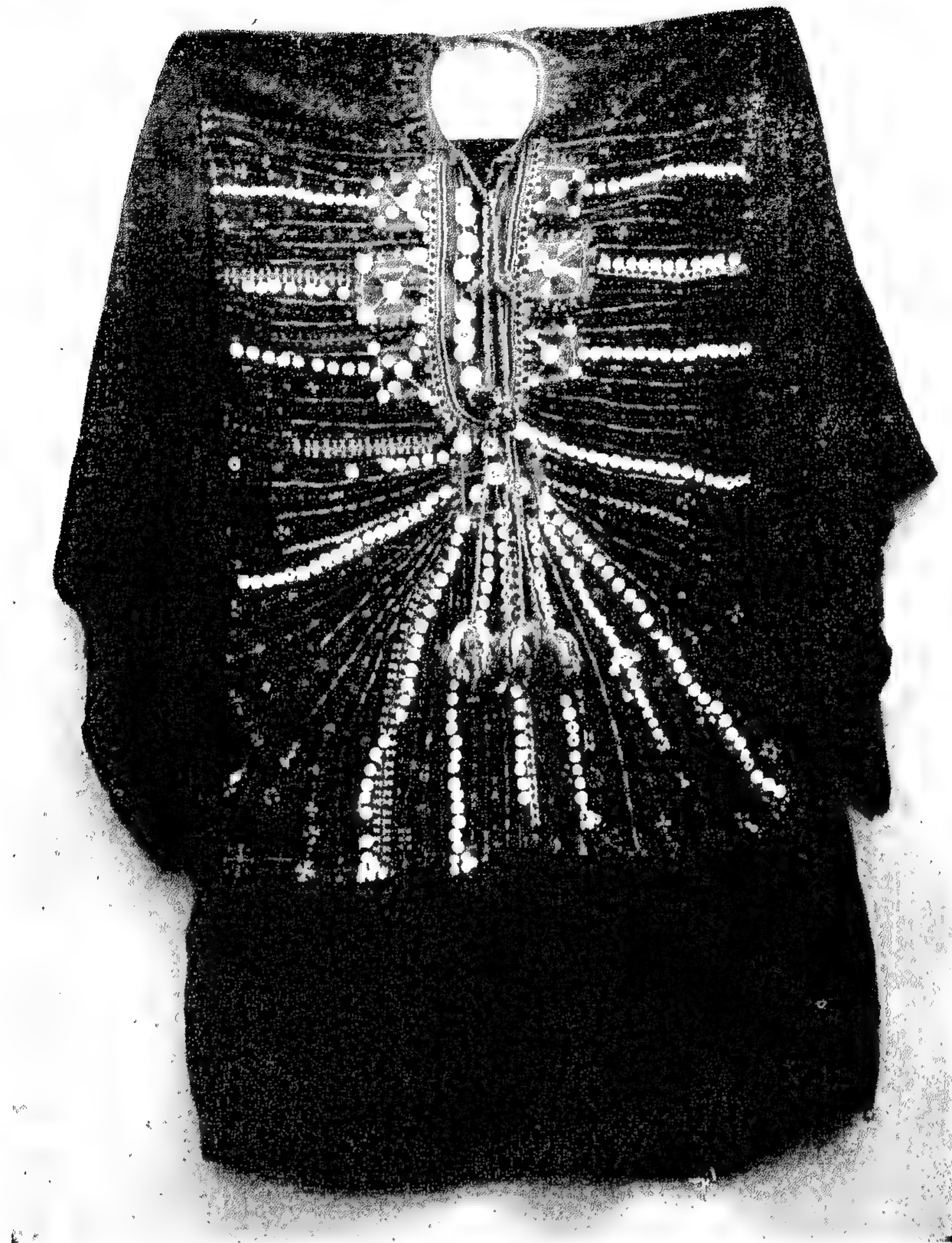
وتوليها حاليا الادارة العامة للآثار الاسلامية ، كما تولى غيرها من المعالم الأثرية وخصوصا مايقع منها فى المناطق السياحية ، ما يلزم من صيانة ورعاية حتى تظهر بالمظهر اللائق ، حيث أن مهمتها الأولى هى تدعيم الآثار عموما ، والمحافظة عليها .

فتاة من قبيلة البياضين (جهة أبو كبير بمحافظة الشرقية) تلبس (الصمادة) شان كل فتيات القبيلة قبل أن يتزوجن ويتبرقن . والصمادة من ضمن «مروضات حجرة (خمار الصحراء)





ثوب الزفاف الابيض من معرض (واحة سيوة حجرة رقم ٢٣) بالمعرض الدائم
للفنون الشعبية بوكالة الغورى .



ثوب الزفاف الاسود من معروضات (واحدة سيوة حجرة رقم ٢٣) بالمعرض الدائم
للفنون الشعبية بوكالة الفوى .



زى نساء بدو سيناء تفمر زخارف التطريز الملون وجهه وظهره من معروفات
(سيناء حجرة رقم ١٠) بالمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفورى

وترميم واصلاح ما فقد أو وهى منها على نمط
الأجزاء القائمة والمجموعات الزخرفية المتبقية .

وفى يوليو عام ١٩٦١ استلمت وزارة الثقافة
والارشاد القومى هذه الوكالة وصارت تابعة
للادارة العامة للفنون الجميلة فأولتها ما يلزم من
رعاية وعناية حتى أصبحت مركز اشعاع للفكر
والفن ومجمعا تتعدد فيه أوجه النشاط الفنى ،
وملتقى للفنانين بمختلف مدارسهم واتجاهاتهم
وتخصصهم سواء فى ميدان الفنون التشكيلية أو
التلقائية أو التقليدية ، وهيأت لهم فيها وسائل
الانتاج ويسرت لهم طريق البحث .

وتضم الوكالة حاليا مركزا للحرف الفنية
التقليدية كان يحتل من قبل مكانا بمدرسة بين
القصرين الابتدائية بحى الازهر ، ويشمل الحفر
على المعادن والتطعيم بالصدف وزخرفة الخيام
والخرط العربى والزجاج الملون المعشق بالجبس ،
واختبر لكل مهنة مدرب على مستوى جيد فى انتاج
حرفته لتدريب عدد من الصبية فقاموا بأعمال
دات مستوى رفيع بالنسبة لما يصنع بالسوق .
وبها أقسام للفنون التلقائية يمارس فيها الصغار
فنون النحت وعمل السجاد والموزايكو والترميم،
ومراسم لاستيعاب أكبر عدد من الفنانين الذين
يزاولون عملهم ويتابعون تجاربهم فى مراسمهم
بهذا الحى القديم الذى تحيط به من كل ناحية
مشاهد من حضارة الفن العربى وتراثه الشعبى
والتقليدى . ومن المنتظر انشاء أقسام أخرى
لبقية الفنون التشكيلية التطبيقية مثل الخزف
والطبع بالحشب والتصوير الفوتوغرافى والموزايكو
العربى .

ولما كان من أهداف وكالة الغورى احياء الفنون
التقليدية الشعبية وجب أن يكون بها نماذج
أصيلة من هذه الفنون تجلب من مناطق توطنها،
حتى اذا مارئى ادخال فن تقليدى غير ماهو
متناول حاليا كانت هذه النماذج قد تم جمعها فى
وقت مناسب لتكون أمثلة أمام العاملين على احياء
طرزها وأنماطها . ولكى يتم اعداد معرض دائم
من فنوننا التقليدية الشعبية بوكالة الغورى يخدم
هذا الغرض ويكون فضلا عن ذلك عوناً للفنانين

الذين يشغلون مراسم الغورى أو يتصلون بها
على استعراض ماتحتويه أقاليم الجمهورية من هذه
الفنون ، والتزود بما تحمله من اصالة وأمانة فى
نقل الشكل والمضمون لتيسير الصعب وتقريب
البعيد مما يتجشمه الرحالة الى المناطق النائية
التي ما زالت تحتفظ بالاصيل من هذه النماذج ،
جهزت الادارة العامة للفنون الجميلة رحلات الى
مناطق سيناء والساحل الشمالى الغربى وواحة
سيوه والواحات البحرية والواحات الخارجية
والواحات الداخلية (الوادى الجديد) وبلاد
النوبة ، كان لى شرف الاشتراك فيها والعمل على
الاستفادة من كل دقيقة استغرقتها الرحلة فى
الجمع والتبويب والتسجيل وقد عادت هذه
الرحلات بمجموعات من خير ما تبقى فى هذه
المناطق من الازياء والحلى والصناعات الحصرية
والفخارية والصوفية والجلدية وزخارف الخرز
وغير ذلك من الفنون اليدوية الريفية التى اقامت
الدليل بعد استعراضها على ضرورة الاستمرار
والاسراع فى جمعها واقتنائها اذ أن هذا التراث
القومى أصبح مهددا بالاندثار نتيجة التغير
والتطوير ، ولعثور بعض عملاء التجار على أماكنه
ونقله الى أسواق القاهرة للتجار به مما يخشى
منه على استنزاف نماذجه الاصيلية من مناطقها
الاصلية فى وقت قصير .

ويقام بوكالة الغورى سنويا موسم ثقافى فنى
تلقى فيه المحاضرات وتعقد الندوات وتقدم
العروض السينمائية كما أعد بها أمكنة للمعارض
الدورية للفنون التشكيلية تلاقى نجاحا من ناحية
العرض والاقبال وليس ببعيد ما صادف معرض
أعمال الفنانين بالنوبة وغير ذلك من معارض من
نجاح منقطع النظير .

وهكذا تصبح وكالة الغورى الى جانب قيمتها
الاثرية كنموذج لفن العمارة العربى الاسلامى
الاصيل أحد معالم القاهرة السياحية ومركز
اشعاع للفكر والفن .



امراتان في بلدة التلامون بالواحات الداخلة في زيهما الشعبي التقليدي. وتحملان
(السج) الذي يقابل البلاص في وادي النيل - الزى والسج من معروضات المعرض
الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوري بالحجرة رقم ١٤ الخاصة بالواحات الداخلة.

منشأة الغورى

بمنطقة الغورية

ولقد أنشأ السلطان الغورى الى جانب الوكالة المشهورة باسمه مجموعة من المنشآت الاثرية الضخمة تتكون من (المدرسة والقبعة والخانقاه والمقعد القبطى والمكتب والسبيل والمنزل المجاور لذلك وحمام) . ونعلها أعظم مجموعة أثرية باقية بحالة جيدة الى يومنا هذا من عهد المماليك .

وتقع المدرسة بأول ملتقى شارع الأزهر بشارع المعز لدين الله (الغورية سابقا) من الجهة اليمنى، أما باقى المنشآت فتقابل المدرسة من الجهة المقابلة وتمتد فى اتجاه الأزهر حتى تنتهى بالوكالة والحمام .

المدرسة :

بلغت نفقته عليها نحو من مائة ألف دينار ، وأنشأها السلطان الغورى بالجرابشين (سنة ٩٠٩ هـ) وجاءت فى غاية الحسن والزخرفة ولها مثدنة ذات أربعة رءوس مالت لارتفاعها الشاهق (سنة ٩١١ هـ) ، وأمر السلطان بهدمها فهدمت وأعيد بناؤها . ومازالت المدرسة تحتفظ بمجموعة كبيرة من النصوص والكتابات فى خارجها وداخلها وكلها تاريخية أثرية منقوشة على الحجر والخشب والرخام .

القبعة :

بنى الغورى القبعة مكان قيسارية الأمير على تجاه مدرسته، وفى هذا المكان بنى القبعة والمدفن وخانقاه الصوفية (بيت الصوفية) والصهريج والسبيل الذى أنشأ فوقه مكتبا للايتام .

وقد بنيت القبعة ومساحتها (١٦٣ر٨٢ م) وغلفت بالقاشانى الأزرق اللازوردى من خارجها، أما باطنها فقد غلف بالخشب النقى . وتعتبر التغطية بالقاشانى فى القبعة الغورية من الأمثلة الواضحة لاستعماله فى العصر الغورى .

ونجد خزانتي على يمين ويسار محراب القبعة . وضعت بواحدة منهما الآثار النبوية الشريفة التى كانت برباط الآثار على النبل ، وكان الصاحب بهاء الدين بن حنا قد اشتراها من بنى ابراهيم البنيع ونقلها الى مصر حيث حفظت بهذا الرباط المصحف الشريف العثمانى والربعة العظيمة المكتوبة بالذهب والتى كانت بالخانقاه البكرية

بالقرافة والتى انتهى بهسا المطاف الى المشهد الحسينى .

وفى شوال (سنة ٩١٠ هـ) توفيت للغورى ابنة فى ريعان الشباب ودفنت فى الفساقى داخل القبعة ، كما دفن بها (فى ذى القعدة ٩١٠ هـ) المقر الناصرى محمد وعمره ثلاثة عشر عاما فدفن بالقبعة أيضا ، كما دفنت بها سريه جركسية للسلطان هى أم ولده الصغير . وفى (ربيع الاول ٩٢٢ هـ) توفيت جوندجان سكر الجركسية مستولدة السلطان الغورى وأم ولده الذى توفى فى (٩١٠ هـ) ودفنت بالقبعة .

وظهر بالقبعة تشقق فاحش (فى شوال ٩١٧ هـ) وآلت الى السقوط فأمر الغورى بهدمها من أسفلها ثم رمت ترميما هائلا كما حدث بالمدنة . ثم هدمت هذه القبعة مرة ثانية عن آخرها (فى صفر ٩١٩ هـ) عندما تشققت وأعيدت ثانية . غير أن الغورى لم يكتب له أن يدفن فى هذه القبعة فقد مات شهيدا (؟ رج دابق) ولم يعثر له على أثر ولم يقف له أحد من الناس على قبر كما يقول ابن اياس .

الحوش :

ويقع خلف القبعة والخانقاه وتبلغ مساحته (٨٠م ٣٣٧ر٢) وقد كان معدا للدفن أيضا وبه قبر (طومان باى) .

المقعد القبطى :

ويطل على الحوش وتبلغ مساحته (٩٦ م ٢) تحته عدة حواصل ويوصل اليه سلم جانبى وتشغله الآن بعض فصول مدرسة الغورى الابتدائية للبنين . وكان هذا المقعد معدا لاستقبال الحريم عند توجههن لزيارة الآثار الشريفة والمصحف العثمانى أو من توفى ودفن بالقبعة .

الخانقاه (بيت الصوفية) :

ويقع بين القبعة والسبيل ، ويطل على الحوش، ويشغله الآن المركز الثقافى الحرسى حيث تلقى المحاضرات وتعقد الندوات ، وقد أعيد تلوين نقوش سقفه وبه محراب ، ولم يبق من أرضيته ذات الرخام الابيض والاسود الا منطقة المدخل ، أما صالاته فقد حل محل رخامها الحجر الجيرى كما طليت جدرانها الحجرية .



بدوية متبرقة ببرقع قبيلة (العبابدة) من مجموعة
حجرة خمار الصحراء بالعرض الدائم للفنون الشعبية
بوكالة الغورى .

بيت الأمير جانم المصبغة :

يلاحظ أن منشآت الغورى التى كانت متصلة
بالوكالة ، قد نقض عنها أحد هذه المنشآت
وأصبح هدمًا ، فى المنطقة الواقعة بين (القبّة
والخانقاه والسبيل والمكتب والمقعد القبطى
والحوش) من جهة (ووكالة الغورى) من الجهة
الآخرى . ولا يعرف السبب فى هدم هذه المنشأة
التي أصبحت مكانًا خربًا بنى فى جزء منه (وهو
المجاور لوكالة الغورى) عمارة حديثة ضيقة
شاهقة الارتفاع شوهت منظر المكان وتنافرت مع
المجموعة الأثرية القيمة كل التنافر .

ويستدل من وثيقة الغورى (أوقاف ٨٨٣)
أن هذا المكان كان يشغله بيت الأمير (جانم

السبيل والمكتب :

يقع السبيل فى الزاوية عند تقاطع شارع
الأزهر بشارع المعز لدين الله ويقع السبيل فوق
جزء من الصهريج المبنى فى تخوم الأرض ، ويمتاز
بما فيه من صناعة فنية رائعة وسقفه الخشبي
الجميل المحتفظ بالألوان والتذهيب .

أما المكتب ويقع فوق السبيل ، فلا أثر لصناعة
التذهيب والألوان فى سقفه لتعرضه لعوامل
التعرية فهو مفتوح على قناطر . وتشغل مدرسة
الغورى الابتدائية للبنات هذا المكتب وبعض
ملحقاته السفلية والعلوية .

ويوجد إلى جوار السبيل والمكتب (من جهة
شارع الأزهر) منزلان متصلان بمدخل الحوش
لاتزال أبوابهما قائمة ، كانا مخصصين لسكن
الإمام بالمدرسة وشيخ التصوف .

المصبغة) وقد ذكر فى هذه الوثيقة: « ٠٠ وجميع
المكانين المستجدين الانشأ والعمارة الكائنين
بالقاهرة المحروسة فالمكان الاول منهما متصل
بعمارة البيت المعروف بالأمير جانم وصفته بدلالة
كتاب الانشأ الآتى ذكره فيه أنه يشتمل على
واجهة مستطيلة متصلة بالبيت المذكور على يمينه
من سلك من الجرابشين طالبا الجامع الأزهر ٠٠ »
وفى مكان آخر من الوثيقة ذكر : « والحد البحرى
من الوكالة ينتهى الى بقية البيت المعروف قديما
بالامير جانم الجارى فى الاوقاف الشريفة السلطانية

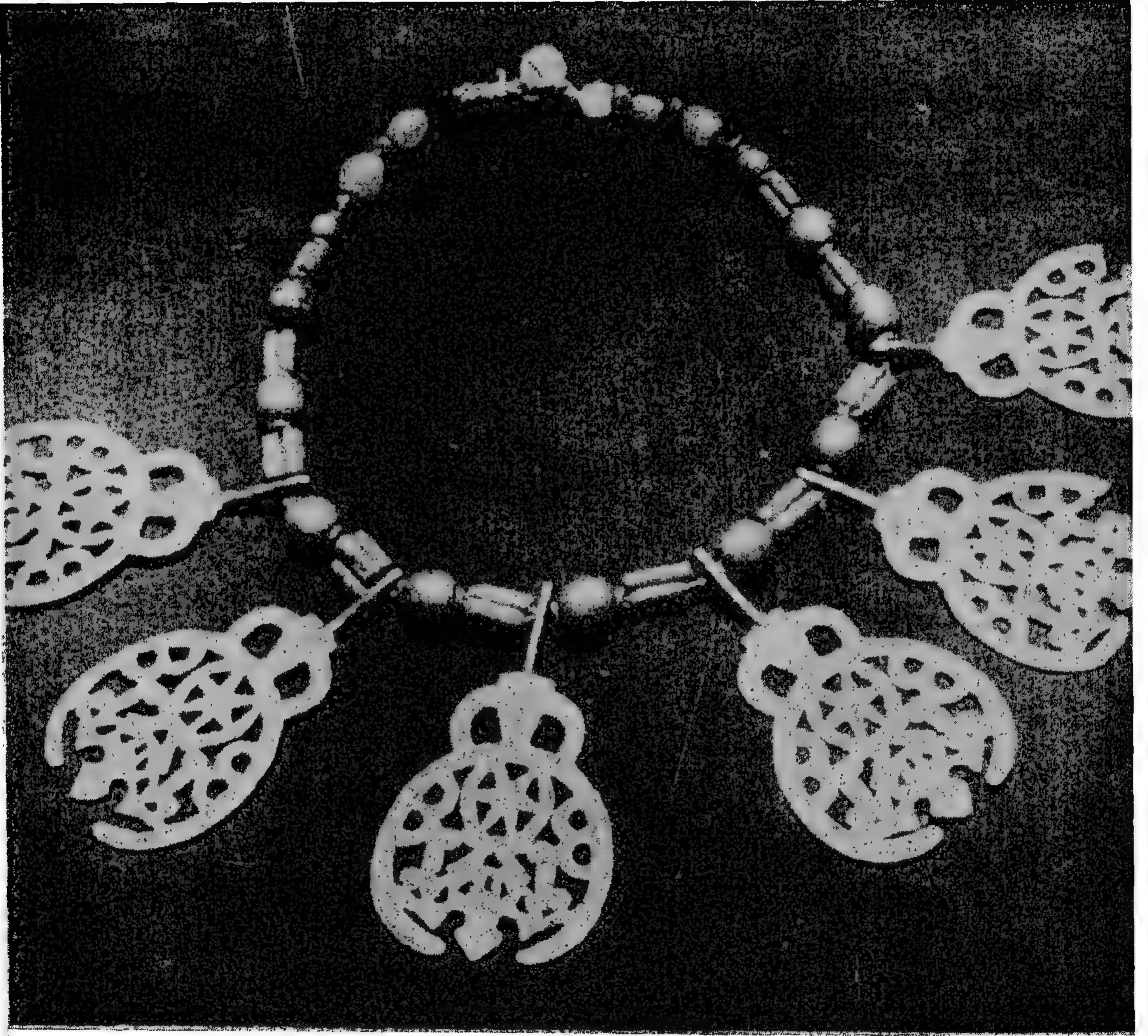
ومنه يحمل الماء الى فسقية الحان المستجد الموصوف
أعلاه ٠ »
والأمير (جانم المصبغة) هو أحد خيار ممالك
الأشرف قايتباى ، ترقى وصار أميرا مقدما ألفا
ووصل الى حجبوية الحجاب (سنة ٩٠٢ هـ) ،
وخرج الى الشام بعد موت ابردى الدوادار لأنه
كان من خلفه ، وبقي بدمشق مدة حتى عفى عنه
السلطان الغورى ، وعند عودته الى القاهرة توفى
بخانقاه سرياقوس ودفن بالصحرء (سنة
٩١١ هـ) ٠



صبى يسهم فى انتاج تحفة من النحاس المكفت بالفضة



(اللصوص) يطلق كل زوج منها على الرأس لتتدلى على الجسائين بدلا من الاقراط .
من معروضات (واحة سيوة حجرة رقم ٢٣) بالعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوى .



القلادة التقليدية التي تزين بها كل فتيات ونساء واحة سيوة وهي من المرجان والفضة . من معروضات
(واحة سيوة حجرة ٢٣) بالمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغوري .

المقتنيات الشعبية بوكالة الغورى

تم حتى الآن جمع واقتناء مجموعات من التراث
الفنى الشعبى تعتبر خير ما وجد أو تبقى من
مناطق :

١ - الساحل الشمالى الشرقى وسيناء ، فى
المدة من ١٩٦٢/٦/٦ الى ١٩٦٢/٦/١١ .

٢ - الساحل الشمالى الغربى وواحة سيوة ،
فى المدة من ١٩٦٢/٦/٢٧ الى ١٩٦٢/٧/٤ .

٣ - بلاد النوبة ومدينة أسوان ، فى المدة من
١٩٦٣/٣/٢٢ الى ١٩٦٣/٤/٢ .

٤ - الواحات البحرية ، فى المدة من
١٩٦٣/٦/١١ الى ١٩٦٣/٦/٥ .

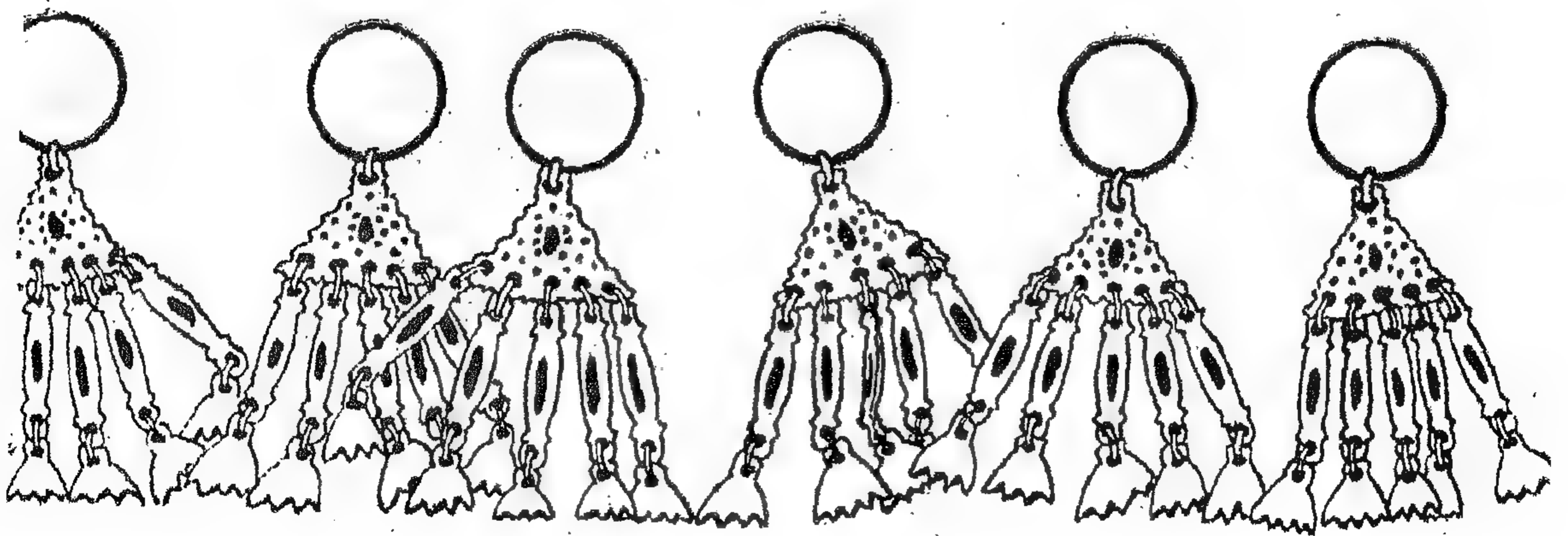
٥ - الواحات الخارجة والواحات الداخلة
(الوادى الجديد) ، فى المدة من ١٩٦٣/١٢/٢٥
الى ١٩٦٤/١/٥ .

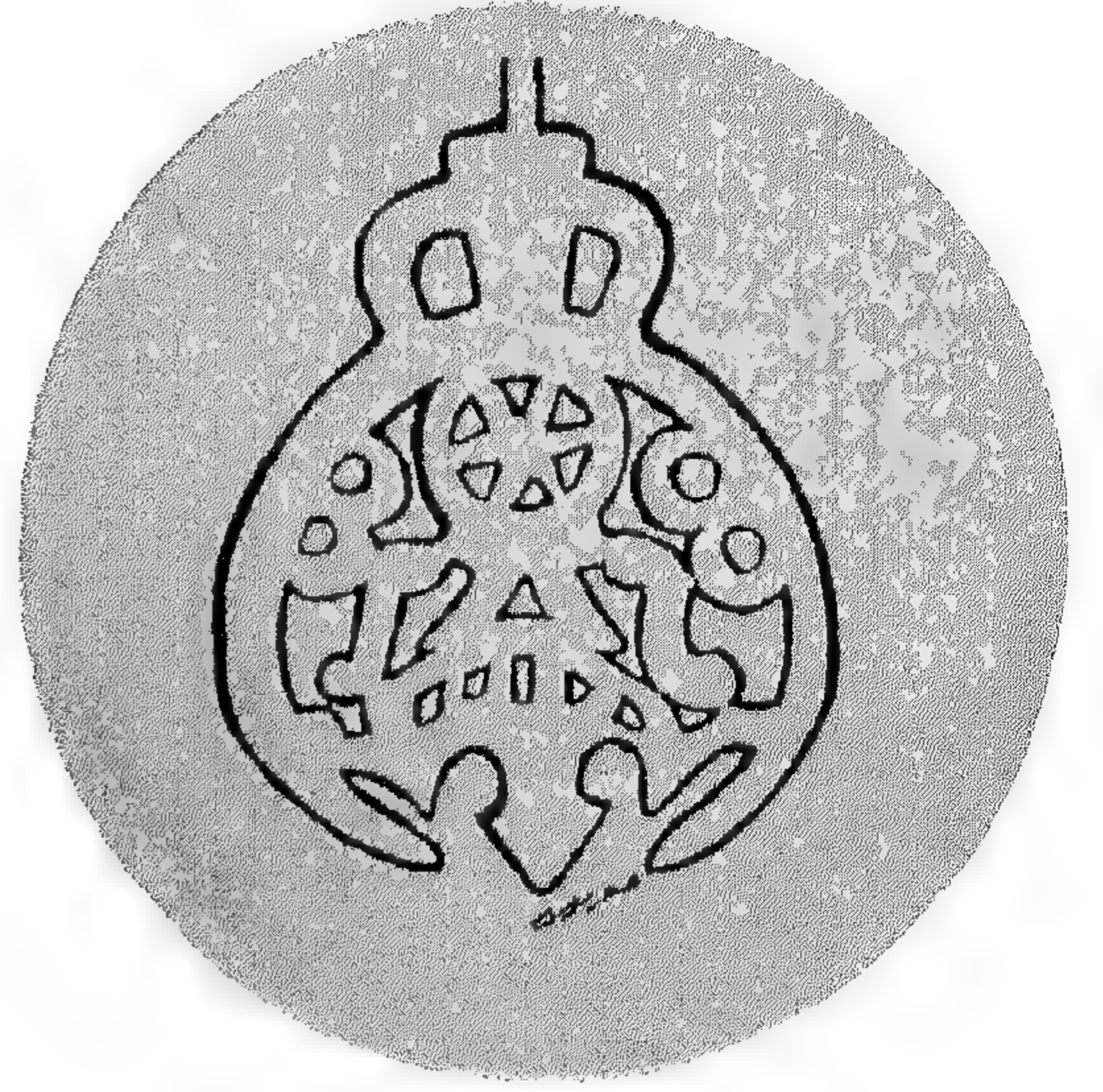
وتشمل هذه المجموعات - الزى والزينة
والصناعات الخشبية والفخارية والصوفية
والجلدية وزخارف الخرز وسواها . وقد بذل فى
جمعها كل الجهد وكل دققة استغرقتها هذه
الجولات الدراسية الفنية فى عمليات الجمع
والاقتناء واعداد تقرير يومى لكل منها وترقيم كل
النماذج المقتناة وتسجيلها وتبويبها ودراسة بيئة
مواطنها الاصلية وتدوين الملاحظات . . . وقد

أقامت هذه المجموعات الدليل بعد عرضها
بالحجرات الخاصة بها بالمعرض الدائم للفنون
الشعبية بوكالة الغورى ، على ضرورة الاستمرار
والاسراع فى جمع واقتناء هذا التراث الفنى
الاصيل من مناطق توطنه فى سائر محافظات
الجمهورية حسب التخطيط الذى وضع لهذا
المشروع حيث انه أصبح مهددا بالاندثار نتيجة
للتبديل والتغيير والتطوير ، ولعثور بعض عملاء
التجار على نماذج من مناطق توطنها والاتجار بها
فى أسواق القاهرة ، أو جمعهم للحلى الفضية ذات
الفن الاصيل من نساء بدو الصحراء وتقديم
سواها من الزجاج أو البلاستيك وصهر الاولى
لبيع فضتها مما يعرض هذه الثروة الفنية للفناء .
ولا شك ان مجموعات المعرض الدائم للفنون
الشعبية ستبقى دائما عنوانا لفننا الشعبى
الاصيل ، وستكون طرزها وانماطها أمثلة أمام
العاملين على احياء هذا التراث بوكالة الغورى
والسادة الفنانين الذين يشغلون مراسمها أو
يتصلون بها يستمدون من زخارفها الاصاله فى
كل تصميم جديد أو تكوين حديث ، وتمكن
الزائرين والدارسين والباحثين والسائحين من
استعراض ما تحتويه أقاليم الجمهورية من هذه
الفنون .

القاعة رقم ٨ (بلاد النوبة)

وتضم (٣٣٤) نموذجا تعبر عن الفن القومى
لهذه البلاد تم اقتناؤها من القرى والنجوع من





الالوان التى يستخدم الاهلون هناك بعضها فى
تلوين شواهد مقابرهم وواجهات مبانيهم وأوانيهم
الفخارية .

القاعة رقم ١٠ (الساحل الشمالى الشرقى وسيناء)

وتضم (٢٨٠) نموذجا تمتاز بالطابع الاصيل
وخصوصا الزى الذى يصل الى الذروة فى فن
التطريز وبالمثل الحلى وزخارف الحرز الملون .

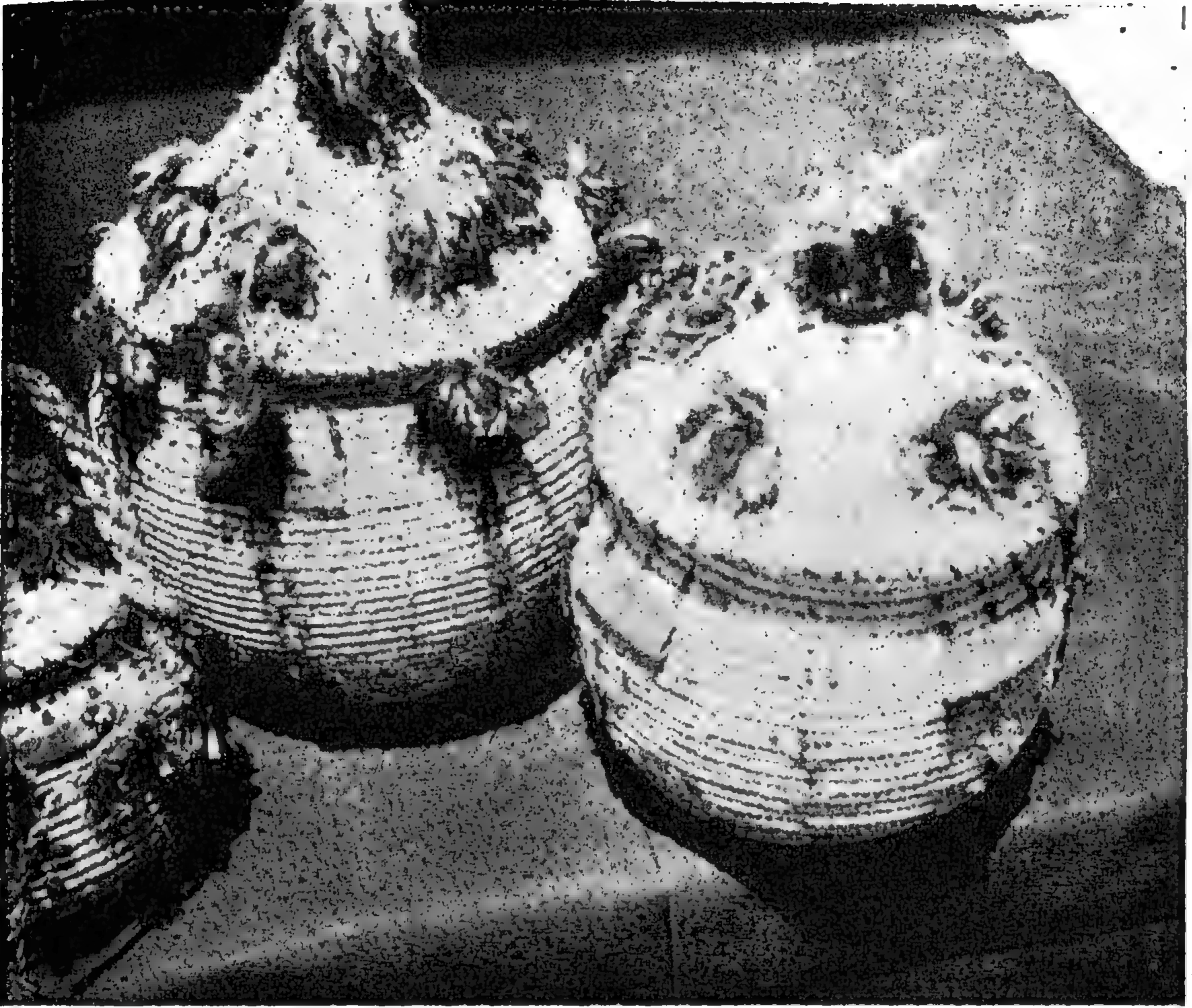
القاعة رقم ١٣ (الواحات الخارجة)

وتضم (١١٦) نموذجا ، وقد بذل جهد خاص
فى اقتناء هذه المجموعة وبالمثل مجموعة الواحات
الداخلية (الوادى الجديد) ، فقد تبدل الامر
هناك وتغير وتطور لما شمل هاتين الواحتين من
تعمير ، وتعتبر النماذج المقتناة من هناك خير
ما تبقى سواء من الزى أو الزينة والصناعات
الخصوصية .

دهميت حتى بلانة قبل هجرة الاهلين الى موطنهم
الجديد وقبل أن تغمر مياه السد العالى موطنهم
القديم ، وكلها ذات فن رفيع وطابع خاص
وخصوصا الحلى الفضية وزخارف الحرز والصناعات
الخصوصية .

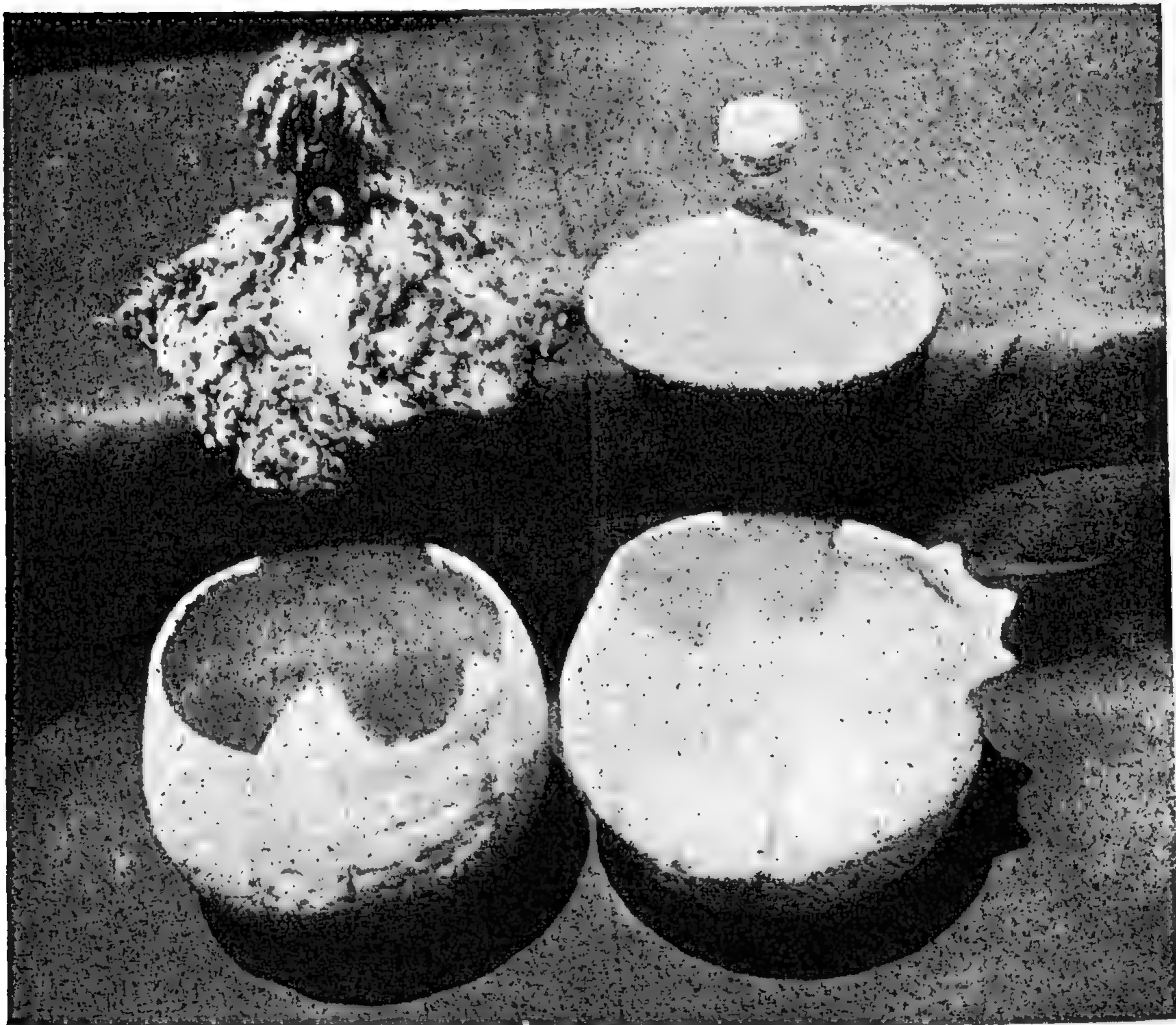
القاعة رقم ٩ (فخار الصحراء)

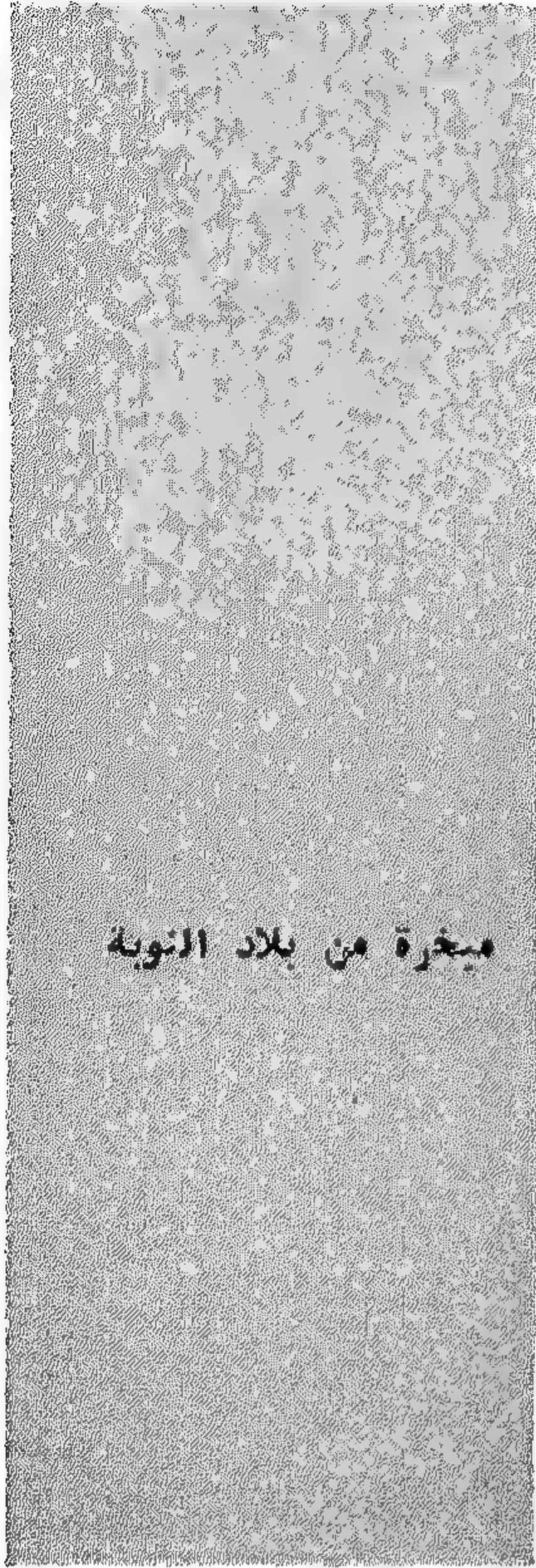
وتضم (٩٨) نموذجا فخاريا تم اقتناؤها من
المناطق التى تم ارتيادها ، (١٠ قطع فخارية من
بلاد النوبة أضيف اليها أخيرا غليون مصنوع من
الفخار للتدخين ويسمى قدوس - ٣٧ من الواحات
الداخلية يتميز بعضها بالطابع الرومانى - ١٣ من
الواحات الخارجة - ١٤ من سيناء وتتميز جميعها
باللون الاسود - ١٨ من الواحات البحرية -
٦ من واحة سيوة) ، هذا الى جانب خمس عشرة
عينة من تربة الواحات الداخلية والخارجة المختلفة



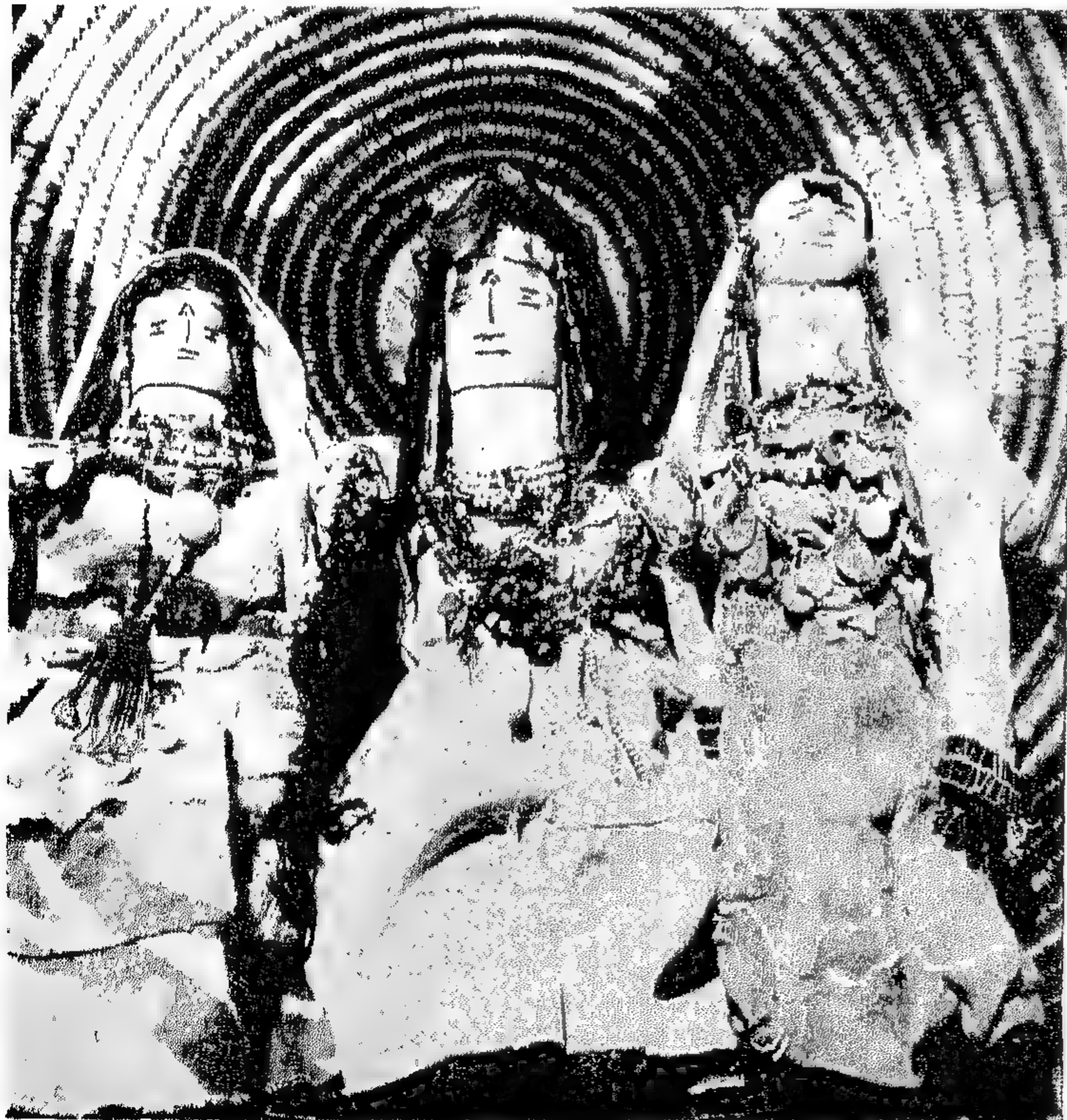
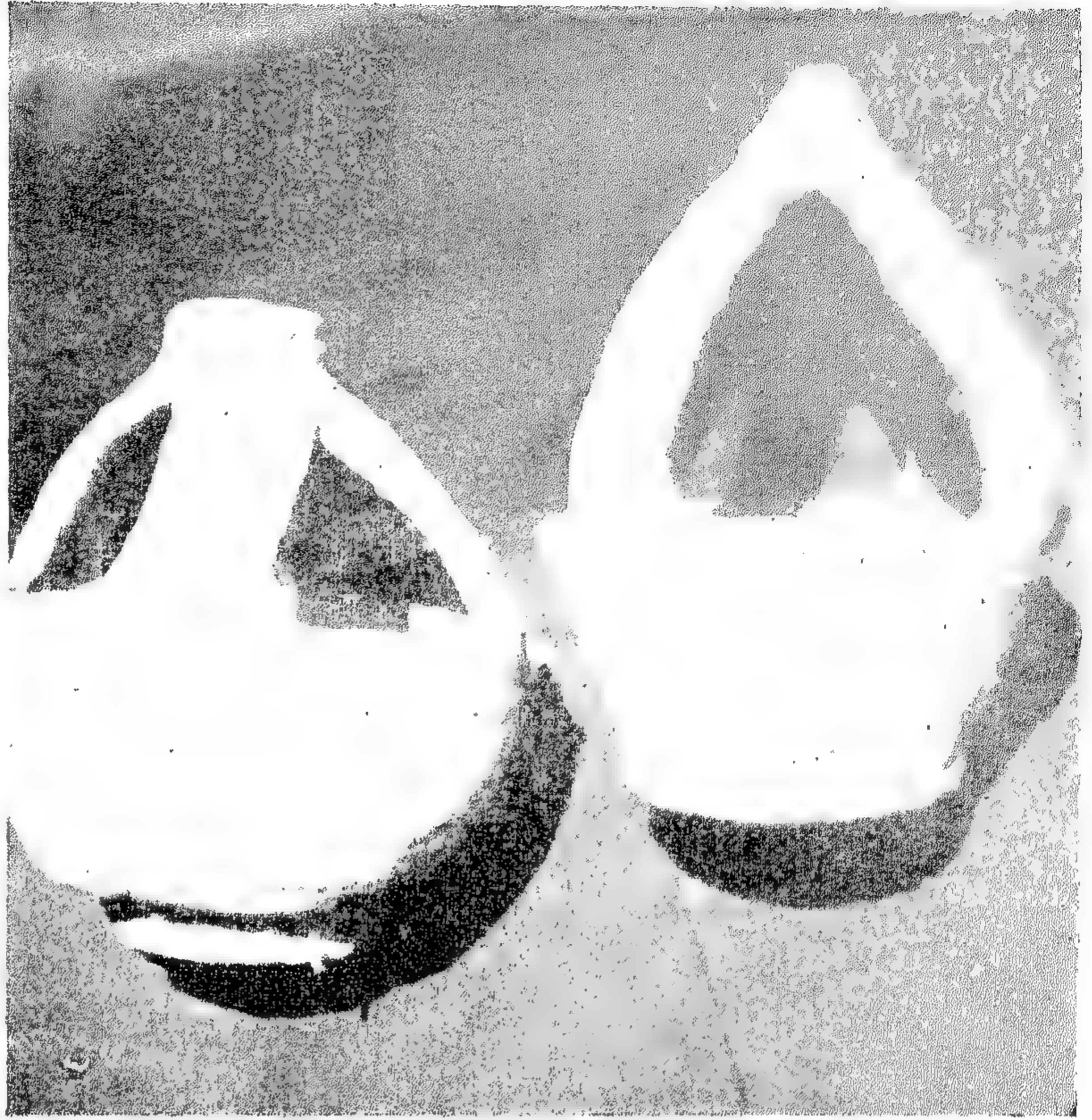
مراجين واحة سيوة (اى تعمورة) . فى معروضات واحة سيوة حجرة رقم ٢٢٢
بالمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة القوي .

طاجر فخار (مقلد) منقوش مع غطاءه الخوص (أسود) من مقتنيات حجرة
(فخار الصحراء رقم ٩) بالمعرض الدائم للفنون الشعبية





مبخرة من بلاد النوبة



ثلاث عرائس صغيرة محلاة
بالخرز والاحجية وفي الخلفية
طبق ملون من النخوص



الاطباق الخوصية البراقة الملونة من ابداع مائتسعه انامل النوبيات من الفن الشعبى .



حجرة في منزل نوبى وقد اكتسى جدارها بالعديد من الشعاليب المختلفة الاشكال



مجموعة من النوبيات وعلى صدورهن ثروة من المحلى الذهبى

نمزوها قمبيز والتي تبرك بزيارة معبدها الاسكندر
الاكبر والتي انفرد أهلها بعادات وتقاليده وزي
وزينة . وتعتبر مجموعة الازياء وحلي الزينة
والصناعات الخوصية فريدة في الشكل
والتصميم ، هذا الى جانب زخارف الخرز والاكلمة
التي يمتاز بها الساحل الشمالى الغربى .

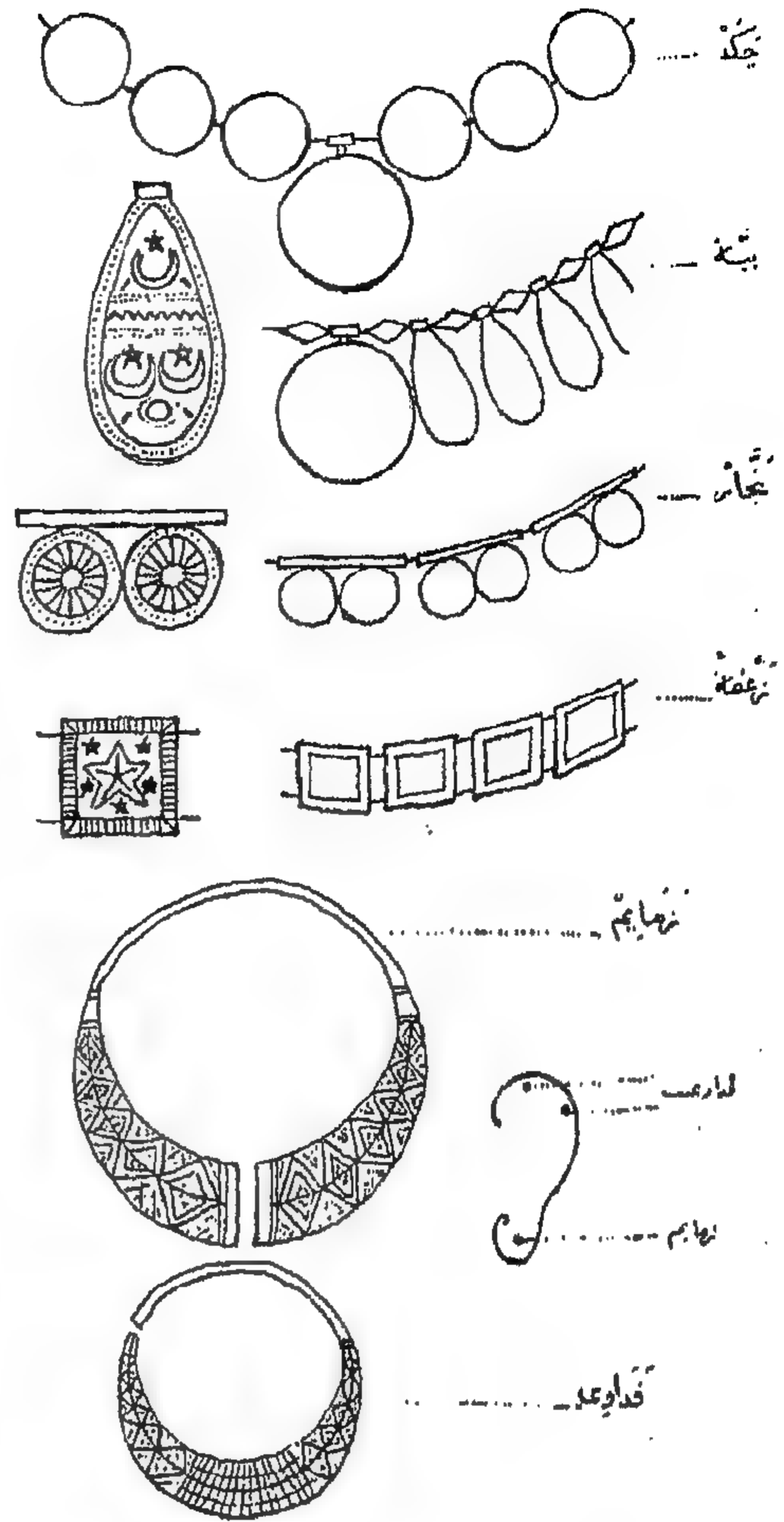
القاعة رقم ٢٤ (الواحات البحرية)

وتتضمن (١٦٥) نموذجا لمختلف نواحي الفن
الشعبى بهذه الواحة من الزى والحلى وسائر
الصناعات الخوصية ، وتنفرد معروضات هذه
الواحة وخصوصا في حلى الزينة الفضية دوناً عن
سائر الواحات الغربية بقطعة ذهبية واحدة
تستعمل لزينة الانف تسمى (قطرة) .

القاعة رقم ٢ (خمار الصحراء) - بالطابق فوق الارضى .

وتتضمن حتى الآن (٢٢) نموذجا - وتعتبر هذه
القاعة الاولى من نوعها من جهة نماذجها ومن جهة
البحث والموضوع . فالخمار (وهو البرقع) لوحة
فنية تشكيلية أبدعتها يد الفنانة البدوية لتخفى
به وجهها ، ولتزيينه بشرونها من العملة الفضية
والذهبية . ويعتبر لاختلافه في الشكل والتصميم
واللون والزينة شعارا تتميز به كل قبيلة من
قبائل البدو عن سواها .

وتنحصر معروضات هذه المجموعة في : عدد
٢ صمادة (وهى التى تلبسها الفتاة على رأسها
قبل أن تتزوج) ، وعدد ٦ نقبة (وهى التى
تبرقع بها المرأة بعد أن تتزوج وقبل أن تنجب
أطفالا ، وعدد ١٤ خمارا (وهو البرقع الذى تلبسه
المرأة بعد زواجها وبعد أن تنجب أطفالا) . وهى
فى مجموعها من قبائل (أبو عكر - الهروش -
البياضيين - بنى عطا - الترايين - النعام -
الحماضة - الحصار - الطميلات - العيايدة -
المعازة) .



رسم تخطيطى لبعض مصاغ بلاد النوبة الذهبى .

القاعة رقم ١٤ (الواحات الداخلة)

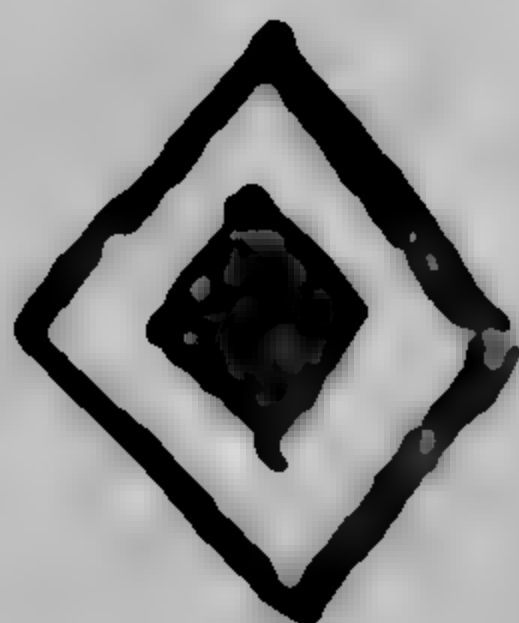
وتتضمن (١٣١) نموذجا لما تمتاز به هذه الواحة
من مختلف نواحي الفن الشعبى، من بينها (شاهد
لمقبرة) من مقابر بلدة تنيدة يبين الفن التشكيلي
الغريب فى التصميم واللون الذى تمتاز به هذه
المقابر دوناً عن مقابر سائر جهات الجمهورية .

القاعة رقم ٢٣ (الساحل الشمالى الغربى وواحة سيوة)

وتتضمن (١٦١) نموذجا لهذه الواحة التى عم
صيتها حوض البحر الابيض المتوسط والتى حاول

جمهورية

العناصر الشعبية



بقلم : صفوت كمال

العناصر الشعبية هي تلك الأجزاء الصغيرة التي تتكون منها مواد الفنون الشعبية أو بعبارة أخرى تلك التي تتركب منها مواد المآثورات الشعبية . وهي موضوع بحث علم الفولكلور . ذلك العلم الذي يبحث الإبداع الشعبي مادة وموضوعا

ولقد مرت الدراسات الفولكلورية بمراحل مختلفة الى أن أصبحت علما قائما بذاته مستقل بمناهج بحثه عن غيره من العلوم الانسانية كعلم الانثروبولوجيا أو الاجتماع أو التاريخ والآثار وغير ذلك من العلوم التي تدرس الانسان ككائن طبيعي وسلوكه وأنماط تفكيره وكوامنه النفسية ككائن اجتماعي وفي مجتمعنا العربي أصبح علم الفولكلور مادة من برامج التعليم العالي في الجامعات والمعاهد العليا - بعد أن كان مجرد هواية أو نشاط فردي لبعض المثقفين المهتمين بدراسة الحياة اليومية للشعب أو اتجاه فني لتأكيد الطابع القومي .

أصبح علم الفولكلور له مباحثه الخاصة التي تكشف عن المقدرات الإبداعية للشعب عن طريق جمع المادة الشعبية الخام من بين حفظتها وصانعيها من أبناء المجتمع خلال ممارستها وإبداعها في حياتهم اليومية الجارية .

فالمآثورات الشعبية كما نعرف - هي ذلك الإبداع المستمر الذي يمارسه المجتمع كنشاط حي . ويفيض عن خاطر الجماعة الانسانية مباشرة ، أتسبه ما يكون بالتعبير التلقائي الذي يتفجر ليواجه ضرورات الحياة اليومية الجارية من فنون قولية تعتمد على الكلمة سواء مصاعة نثرا أو منظومة شعرا . . في الحكايات والأمثال والأغاني أو في القصائد والأغاني والملاحم الشعبية وفي مختلف فنون الأدب الشعبي أو فنون تعبيرية حركية أو موسيقية في الرقص والموسيقى وآلاتها . . أو فنون تشكيلية تشكّل بالخط أو المسطح اللوني الكتلة الملونة أو في شكل العمارة الشعبية والفنون التطبيقية والصناعات الشعبية ذات القيمة الفنية ، والأزياء والحلي والتزيين والوشم والتخضيب بالحناء ، وكل شكل من أشكال اكتساب المادة طابعا جماعيا وفنيا . وذلك في مختلف أشكال الثقافة الشعبية سواء عقلية أو

روحية أو مادية - وذلك في إطار عاداته وتقاليده ومعتقداته وما يمارسه من ألعاب المهارة والفروسية . . والطب والعلاج الشعبي وكل نشاط حي فني وفكري يمارسه الانسان يدخل في ذلك العرف والتخارافات والسحر والطلاسم وأشكال الممارسات الطقوسية . فالفن الشعبي ينبع من ضروب النشاط النفعي في العمل واكتساب العيش ومن كل نشاط حي آخر فهو وسيلة لانفاق النشاط الانساني ككل كما أنه صورة واعية لوجدان الشعب .

جمع العناصر الشعبية :

طرق جمع هذه العناصر الشعبية كثيرة ، أبسطها وأهمها ، جمعها من بيئتها المحلية . أي الذهاب الى أبناء المجتمع ، وتسجيل هذه الفنون وجمعها من مكانها الطبيعي والتعرف على أماكن انتشار هذه المواد ومكان نشأتها ، وهذا ما يسمى بالمنهج الجغرافي أو المكاني - أي تتبع الظاهرة الفولكلورية أو الموضوع أو العنصر الفولكلوري جغرافيا في أماكن انتشاره وشيوعه ومحاولة ادراك مكان نشأته .

وكذلك جمع هذه المواد والعناصر الشعبية من كتب التاريخ والسجلات والوثائق ومدونات الرحالة وتتبع تاريخ نشأتها والفترات الزمنية لانتشارها . . وهذه الطريقة تفيد من حيث التعرف على الفترة التاريخية التي انتشرت أو نشأت فيها هذه العناصر وهو ما يسمى بالمنهج التاريخي . . من حيث معرفة تاريخ نشأة كل ظاهرة أو عنصر وكذلك تتبع الظاهرة أو الموضوع أو العنصر تبعا جغرافيا وتاريخيا في نفس الوقت للتعرف على مكان وزمان نشأة كل منها . ولكن هذه الطريقة أو المنهج الجغرافي التاريخي يتبعه الباحثون أكثر من الجامعين . فمهمة جامع العناصر الشعبية الأولى هي جمع المواد من بيئتها ثم يلي ذلك عملية التصنيف ثم عملية الدراسة والتحليل ثم عملية التطوير أو الاستلham ونشر الدراسات المقارنة .

ولما كانت عملية جمع العناصر الشعبية هي الأساس الذي تقوم عليه بعد ذلك أي دراسة علمية أو أي عملية فنية لاستلham هذه العناصر

فى عمليات خلق فنى جديد تعتمد على التراث الشعبى الحى . فقد وضعت شروط دقيقة يجب توافرها لتحقيق الدقة والموضوعية فيمن يقوم بهذه العمليات حتى يضمن الباحثون والدارسون أو الفنانون الذين يقومون بدراساتها أو استلهاها فى أعمال فنية حديثة ، أن المادة المقدمة اليهم هى مادة أصيلة بالفعل ، لم يتدخل الجامع بذوقه فيها ، ولم يضيف اليها شيئا أو يحذف أشياء من خلال وجهة نظره الخاصة .

لذلك أنشئت المعاهد الخاصة بتخريج جامعين للمأثورات الشعبية . يزود كل واحد منهم بأكثر قدر من المعرفة العلمية ومدرّب تدريباً علمياً على جمع العناصر من بيئتها وعلى علم بتراث أمته ومدرّب على طرائق تطبيق مناهج البحث الحديثة ، وكيفية استخدام أجهزة التسجيل الحديثة سواء أجهزة التسجيل الصوتى أو السينمائى أو الفوتوغرافى ، وطرق نقل الرسوم والصور وتدوين النصوص المسجلة تدويناً حرفياً حسب اللهجات وصوتياً تبعاً لطريقة النطق ملء البطاقات التى تستخدم فى عملية تصنيف المواد المجموعة كل فى الفرع الذى يخصه ، سواء كان جامعاً للأدب الشعبى أو للرقص ، رسم الحركات والخطوات (كريوجراف) أو جامعاً لعناصر الفنون التشكيلية . وعدم اغفال أى جزء فى الموضوع الذى يسجله .

ولما كان الجامع يتعامل مع أناس كثيرين ويجمع مادته الخام منهم لزم أن يكون الجامع بجانب خبرته العلمية على قدر كبير من اللقانة وحسن التصرف وأن تكون له صفات شخصية خاصة مثل ، سرعة البديهة وحسن الحديث ودقة الملاحظة ، لذلك وضعت نصائح لمن يقومون بالعمل الميدانى لجمع العناصر الشعبية . هذه النصائح أو التعليمات تتلخص فى الآتى :

أولاً :

قبل الذهاب الى المنطقة التى سيقوم الجامع بجمع مادته منها عليه جمع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن المنطقة التى سيجمع منها مادته سواء كان ذلك قطاعاً مكانياً أو اجتماعياً . وذلك عن طريق :

١ - الاطلاع على ما كتبه غيره من الجامعين أو الباحثين أو ما نشر عن هذا القطاع وخاصة عن الموضوع الذى سيجمع عناصره .

٢ - التعرف على أحد الأهالى الموجودين بدائرة معمله أو مركز البحوث أو الهيئة التى يتبعها وجمع بعض المعلومات وبصفة خاصة عن عادات وتقاليد المنطقة والمناسبات العامة التى يحتفل بها الأهالى .

٣ - يقوم بزيارة قصيرة لمدة يومين أو ثلاثة على الأكثر للمنطقة للتعرف عليها وذلك قبل بدء عمليات الجمع الشاملة يتييسر له التعرف على الجوانب المحيطة بالمواد موضوع عمله .

٤ - أن يعرف ظروف الحياة بالمنطقة التى سيعمل بها ليأخذ ما يحتاج اليه فى عمله مما قد لا يتوافر فى المنطقة .

٥ - أن يحرص فى عمله على جمع الإجابة عن الأسئلة التقليدية فى البحث من حيث - ماذا ؟ - ولماذا وأين ومتى ومن أى تحديد مواصفات المادة والغرض منها ، وأين تستخدم ، ومتى يكون ذلك ، ومن الذى يقوم بذلك .

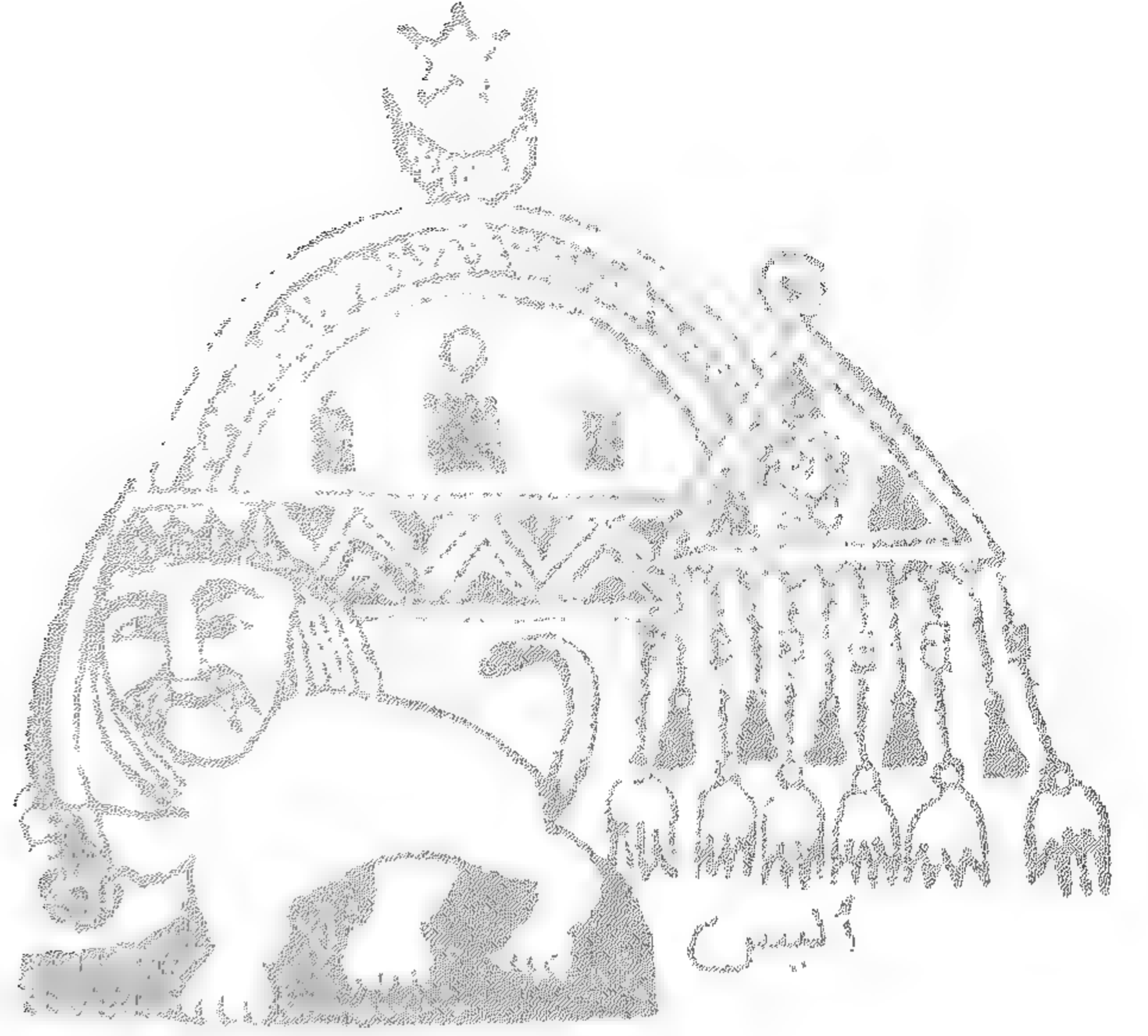
ثانياً - وسائل العمل :

١ - لا بد للجامع من أن يحدد الخطة التى سيطبقها فى عمله وأن تكون مرنة حتى يسهل له ادخال التعديلات اللازمة تبعاً لظروف البيئة . ولكن عليه أن يحدد فى ذاكرته وبوضوح ، الموضوع الذى يقوم بجمع عناصره .

٢ - تحضير البطاقات والاستبيانات questionnaire التى سيستخدمها فى جمع عناصر المادة موضوع عمله الميدانى . ولكل معهد أو هيئة علمية بطاقتها حسب أسلوب تصنيفها . جغرافياً أو تاريخياً أو موضوعياً .

٣ - فحص الأجهزة والأدوات التى سيستخدمها (أشرطة - أقلام - ورق - رسم - أدوات لحفظ النماذج من الفنون التشكيلية التى قد يجمعها) .

٤ - تحديد ميعاد بدء العمل والمدة التى يستغرقها فى عمله ويخطر زملاءه عن المدة التى سيستغرقها عمله حتى لا تفترض افتراضات خاطئة لو تأخر عن ميعاد عودته وخاصة إذا كان فى منطقة بعيدة أو ذات طابع خاص .



٣ - أن يبدأ فور وصوله الى القرية أو المنطقة موضوع عمله في ملاحظة الحياة الشعبية ومظاهر الفنون الشعبية التي تتسم بها المنطقة .

٤ - أن يلاحظ السلوك الاجتماعي للفرد مع المجموعة ويحاول أن يسلك مثله وأن يحترم العادات والتقاليد وأنماط السلوك الشائعة .

٥ - عليه أن يدون ملاحظاته فورا كلما سنحت له الفرصة بذلك ولا يعتمد على ذاكرته ويعطى في بياناته كل التفاصيل الممكنة عن المواد التي يلحظها أو يجمعها .

٦ - أن يحرص على أن يكون صادقا في شرح مهمته وأن يعطى وعودا كاذبة أو يضخم أو يقلل من مهمته ، ونظرا لأننا في بيئتنا المحلية لم يتعود عامة الناس على هذا النوع من جمع المعلومات وقد يفترضون أن الجامع أتى لغرض آخر غير مايقوله، فعلى الجامع أن يشرح للأهالي مهمته في صديق ووضوح ويبين الهدف من عمله ويضرب لهم أمثلة عن هذا العمل الذي تم في مناطق أخرى سواء داخل القطر أو خارجه .

وأن يبين لهم أن هذا العمل انما يهدف الى اظهار ميزاتهم وطابعهم على أن لايسرف في اطراء الخصائص

٥ - اذا كان العمل يشترك فيه أكثر من زميل يجب توزيع خطة العمل بين كل واحد من مجموعة الجامعين . ويفضل اشتراك أكثر من جامع في عمليات العمل الميداني حتى يتيسر جمع أكبر قدر من العناصر . ومراجعة المادة المجموعة في نفس الوقت .

ثالثا - عمليات الجمع الميداني :

تبدأ عمليات الجمع فور وصول الجامع لمنطقة عمله وذلك بأن يختار الجامع أحد الأهالي كدليل له ويكون واسطة للتعرف على باقي الأهالي ثم تدريجيا يستبدل الجامع هذا الدليل بنسخة آخر حتى لا يكون الجامع خاضعا لوجهة نظر الدليل في اختيار الرواة ومواد الجمع . وعلى الجامع أن يتخلص بأسرع ما يمكن من الدليل اذا لاحظ أنه بدأ يتدخل في عمله ويعطى ارشادات أو ... تعليمات للرواة تخرج الموضوع عن الدائرة التي حددها الجامع موضوعا لبحثه .

٢ - أن يختار الرواة الذين يجمع منهم مادته وأن يهتم بكبار السن ومن لديهم استعدادا للحديث فكبار السن هم حفظة المأثورات الشعبية ومصدر نقل المأثورات الشعبية من السلف للخلف .

المحلية وأن يستخدم معلوماته السابقة عن منطقة عمله في تعريفهم بأن هذه المواد التي تجمع منهم ستفيد الدولة في عمليات النمو والتطوير الثقافي والفني التي سيستفيدون هم بها تبعاً لذلك بجانب أنها تسجيل تاريخي . وأن يحرص على ألا يبدى استياءه من شيء وهو لم يأت لتنظيم المجتمع ولكن لا مانع من أن يشاركهم في حل بعض مشاكلهم الاجتماعية ومناقشتها معهم ولكن على أساس علاقته الشخصية بهم كواحد منهم وصديق ويكون ذلك من ناحية ابداء أنه مهتم بهم شخصياً، بهدف إيجاد روح من المودة تسود بين الجامع والرواة .

٧ - يجب على الجامع أن يقدر المسؤولية الملقاة على عاتقه أثناء جمع مادته فيراعى الدقة في الأسئلة التي يوجهها للرواة وأن يدقق في اختيار العبارات والألفاظ المناسبة في حديثه حتى تكون اجابة الراوى متفقة مع السؤال الذي يوجهه للجامع كما أن الاجابة بالنفي (عدم وجود عنصر معين) لها أهميتها مثل الاجابة بوجود هذا العنصر وخاصة حينما يلتزم الجامع بأسئلة معينة في بحثه .

٨ - أن يعرف الأهالي بالآلات والأدوات التي يستخدمها حتى لا يتسرب القلق الى نفوسهم وعليه أن لا يعلمهم طريقة استخدامها حتى لا يدفع حب الاستطلاع أحدهم الى محاولة تجربتها . ويجب اليهم تسجيل أحاديثهم عليها (أجهزة التسجيل) أو أخذ صور لهم .

٩ - على الجامع أن يدرك أن جهاز التسجيل ينقل الحديث ولا ينقل التعبيرات والانفعالات التي تنعكس على الراوى أثناء التسجيل فعلى الجامع ان يدون هذه الملاحظات ولا يعتمد على ذاكرته ولذلك يفضل أخذ الصور الفوتوغرافية للرواة أثناء الحديث ويفضل لو قام بذلك شخص متخصص في هذا النوع من التصوير . وفي حالة التسجيل الفوتوغرافي أو الرسم للعناصر المادية (الأزياء - النقوش - العمارات ... الخ) يفضل أخذ المقاييس حتى يمكن توضيح ذلك على الصورة لمعرفة المقاييس والأحجام الطبيعية للمادة المسجلة .

١٠ - حينما يتعذر استخدام أجهزة التسجيل

أو التدوين الكتابي فعلى الجامع أن يحفظ في ذاكرته جيداً ما يقوله الراوى ثم يدون ذلك دور الانتهاء من الحديث ودون أن يعرف الراوى ذلك . ويراعى في تدوين المادة أن يترك مسافات كافية بين الفقرات يمكن استخدامها في اضافة معلومات أو ملاحظات أو تفسيرات جديدة .

١١ - حينما يدون الجامع ما وعته ذاكرته عليه أن يدون نفس الانفاظ والعبارات وإذا لم يتذكر ذلك تماماً ، عليه أن يدون موضوع الحديث بأسلوبه على أن يذكر ذلك بوضوح ويبين ما دونه عن لسان الراوى وما دونه هو بأسلوبه . فإن أى خطأ صغير في ذلك قد يضل الباحث الذي يبحث هذه المادة ويمكن ذلك عن طريق استخدام الأقواس حول العبارات التي يستخدمها الراوى كجد فاصل بين ما يرويه هو بأسلوبه وما رواه الراوى بأسلوبه العامي .

١٢ - على الجامع أن يدرك أن كل ما يلحظه ويسمعه ويعرفه في المنطقة التي يعمل بها ، له قيمته سواء بالنسبة للحاضر أو المستقبل ، له ولغيره من الباحثين الفولكلوريين أو الاجتماعيين أو دارسي اللغة واللهجات . وغير هؤلاء المهتمين بالدراسات الشعبية أو الفنية أو العلوم الانسانية بصفة عامة .

١٣ - أن يكون الجامع محايداً بمعنى أن يبدى استحسانه أو استياءه - كما ذكرنا من قبل - أو يصدر أحكاماً على مدى صحة أو صدق ما يذره الراوى . حتى ولو كان الجامع موقفاً من خطأ الراوى أو كذبه (قد يكذب الراوى أحياناً يرضى الجامع اذا لاحظ أنه يستحسن نوعاً ما وذلك بهدف أن يعطى الجامع أكبر قدر ممكن من المعلومات) فالجامع مهمته الأولى جمع المادة لا البحث واصدار الأحكام .

فإن ما قد يراه الجامع بناء على معلوماته السابقة أو ثقافته أنه خطأ قد يكون له فائدة بعد ذلك في بحثه أو بالنسبة لباحثين آخرين في ميدان علوم أخرى كما أن هناك متسع من الوقت لرفض ما يستحق الرفض اذا ثبت ذلك من الدراسة والتحليل .



مع ما سبق أن ذكره أو ليصل الراوى الى نقطة معينة يريد الجامع استيفاءها . وأن يدون مباشرة المعلومات التى يحصل عليها بجانب ما يقوم به جهاز التسجيل من تسجيل الحديث الراوى .

١٦ - أن يحدد الجامع نقطة البداية والنهاية فى الحديث دون أن يشعر الراوى بذلك . واذا استطراد الراوى فى الحديث عن موضوعات شتى فعلى الجامع أن يلتقط من كلماته ما يجعله يعود له الى الحديث فى الموضوع الأصلي .

١٧ أن يراجع عن طريق غير مباشر ما جمعه من مواد على باقى السكان دون أن يشعر أحدهم بأن هذه المواد سبق جمعها ، أى يتأكد من شعبية النص أو النموذج المجموع .

١٨ - على الجامع أن يسجل نفس النص كلما ذكره راو آخر ، فالانتشار والذيع هما صفة المواد الشعبية . وهو الذى يساعد على معرفة نشأة العنصر الشعبى موضوع البحث وأن يسجل أو يدون كل المعلومات البسيطة التى قد تكون

١٤ - لا بد للجامع أن يساعد الراوى على استشعار الراحة والاستعداد للكلام (باده عبارات - الترحيب - شاركة فى انفعالاته ولكن فى حدود ودون اسراف) فلا بد للراوى أن يشعر بالطمأنينة تجاه الجامع فعلى الجامع أن يحرص على ذلك حتى ينطلق الراوى دون حذر أو حرج فكلما اطمأن الراوى للجامع لم يبخل عليه بمعلوماته بل ربما ذكر أشياء لم تخطر من قبل على ذهن الجامع ووضح موضوعات كانت خافية . وعلى الجامع أن يستبعد من ذهنه كل مقارنة بين ما يدلى به الراوى من معلومات وبين ما لديه من معلومات سابقة .

بل عليه أن يفترض أن كل المعلومات التى يرويها الراوى جديدة . فقط على الجامع أن يستخدم معلوماته السابقة فى إثارة ذاكرة الراوى .

١٥ - على الجامع أن يجيد فن الانصات وأن يتحدث فقط ليشير فى ذهن الراوى عوامل تداعى المعانى وليوقف ذاكرته أو ليجعل حديثه مترابطا

التي دونها والتسجيلات التي حصل عليها ويراعى في تقريره أن يوضح :

- ١ - كيفية الوصول الى المنطقة *
- ٢ - صفات وسمات هذه المنطقة *
- ٣ - أشهر الاحتفالات الشعبية والأعياد والموايد والمواسم والأسواق * والمناسبات الدينية والاحتفالات القومية وما قد حصل عليه من معلومات الى غير ذلك من الظواهرات الفولكلورية المختلفة *

٤ - صفات سكان المنطقة وأزيائهم * من خلال ملاحظاته المباشرة *

٥ - على الجامع أن يوضح العناصر الشعبية فإذا كان مثلاً ، جامعاً للأدب الشعبي فعليه أيضاً أن يذكر ملاحظاته أو مشاهداته عن باقي الفنون الشعبية ليسترشد بها الجامع المختص *

٦ - الصعوبات التي واجهته أثناء الجمع الميداني *

٧ - مصادرة المادة التي جمعها اجمالاً ، ثم يوضح ذلك بالتفصيل في البطاقات المستخدمة لهذا الغرض *

٨ - ملاحظاته الشخصية ووجهة نظره الشخصية التي تساعد في توضيح جوانب من المادة المجموعة *

استيفاء البطاقات :

تأتي بعد ذلك مرحلة ملء البطاقات المعدة لهذا الغرض ، ولكل هيئة بطاقتها الخاصة وتكتنفها جميعاً لا بد أن تشتمل على اسم المنطقة التي جمع منها النص أو النموذج ، وتاريخ جمع المادة واسم مصدر هذه المادة * ومعلومات عن سنه وثقافته وحالته الاجتماعية ومستواه الثقافي والتعليمي * ومن حفظ هذه المواد التي يرويها وأين * ومتى كان ذلك وفي أي مناسبة *

هذه البطاقات واستمارات البحث اتفق علماء الفولكلور على أن تكون موحدة وتصلح للتطبيق

١٩ - ان يلاحظ الجامع انه أتى ليجمع مادة لا يعطى نصائح * ودوره ينحصر في الجمع والتسجيل لا التعديل والتطوير واعطاء النصائح ولكن لا يمنع ذلك من مشاركة الجامع للأهالي في حل بعض مشكلاتهم حتى يطعنوا الى أنه مهتم بأمهم فعلاً * دون أن يقوم أو يتعهد بحمل عبء حل هذه المشكلات *

٢٠ - عدم اعطاء وعود كاذبة أو لا يمكن تحقيقها حتى لا يفقد الأهالي ثقتهم به سواء أثناء وجوده أو بعد مغادرتهم لهم ، وبالتالي يتعذر على من يأتي بعده من الجامعين أداء مهمتهم *

٢١ - عدم أن يغادر الجامع ميدان عمله عليه أن يراجع المادة التي جمعها ، وهل تفي بالغرض الذي جاء من أجله * ان لم تكن فعليه أن يستمر في عمله *

٢٢ - أن يدون تقريره وملاحظاته يوماً بيوم * وبعد تقريره النهائي قبل مغادرة المنطقة وخاصة اذا كانت بعيدة حتى لا يضطر الى تقديم معلومات ناقصة كان في الامكان استكمالها من البيئة * وحينما يعود الجامع من العمل الميداني الى مقر عمله فعليه عمل الآتي :

١ - تحرير خطابات شكر لمن عاونه من الأهالي حتى يقيم رابطة بينه وبينهم تساعد في استكمال بحثه *

٢ - فحص الأجهزة وتسليمها للمختصين لصيانتها *

٣ - أن يبدأ في كتابة تقريره بملء البطاقات واستيفاء البيانات بصورة نهائية ليقدمها الى الجهة التي يتبعها * واذا تعذر ذلك في اليوم الأول فعليه أن يعد تقريراً مبسطاً يوضح فيه ما قام به من عمل ويقدمه للمسئول عن عمليات الجمع والتسجيل كما يقدم ما جمعه من نماذج * لتضم الى الارشيف الفني بعد تصنيفها *

٤ - يعد تقريراً مفصلاً من واقع المسودات

في مختلف الجماعات • ومن أحدث ما صدر في ذلك كتاب العالم الايرلندي شون سوليفان عن الفولكلور الايرلندي سنة ١٩٦٣ ومرشد الجامعيين الميدانيين في الفولكلور جولد ستن نشر ١٩٦٤ ودراسات في الفولكلور لآلان دوندى سنة ١٩٦٥ وكتاب صوفيا برن عن جمع المواد الفولكلورية الذى صدر سنة ١٩١٣ وأعيد طبعه سنة ١٩٥٧ •
التصنيف :

بعد ملء البطاقات تصنف تبعا لطرق التصنيف الحديثة وأحدث طريقة للتصنيف هي طريقة أدنى تومبسون التى تقوم على أساس تصنيف العناصر الأساسية للمواد الشعبية (موتيفاتها) وترقم هذه العناصر تبعا لطريقة التصنيف الحديثة العالمية وقد تستخدم هذه العناصر بعد تحليلها في توزيعها على خرائط فولكلورية يرمز لكل عنصر بعلامة معينة، وتقسّم الخرائط الى مربعات صغيرة، وداخل كل مربع صغير توزع رموز العناصر (لزيادة التوسع في معرفة ذلك يمكن الرجوع الى مقال التقدم في دراسات الفولكلور بقلم ستيت تومبسون بمجلد الانثروبولوجي المعاصر • وقد نشرت ترجمته بمجلة « المجلة » عدد سبتمبر سنة ١٩٦٤ القاهرة) •

الخرائط الفولكلورية :

عن طريق الخرائط الفولكلورية يتسنى للباحث من خلال النظرة المباشرة لها معرفة أماكن انتشار عناصر الظاهرة أو الظواهر موضوع بحثه •

وبالتالى يمكن عقد الدراسات المقارنة لهذه الظواهر أو العناصر وتنوعها بالنسبة لمجتمعها وغيره من المجتمعات • دون حاجة الى بحث مطول •

هذه الخرائط من الصعوبة بمكان لأنها تستلزم أساسا ، عمل عمليات جمع شامل ومسح دقيق لهذه العناصر مع دراسة تحليلية لمعرفة الحدود المميزة لكل عنصر وأماكن انتشاره • وشكل التغيرات الحادثة عليه • ووضع الرموز الدالة على هذا العنصر والتغير الحادث له • ثم توزيع هذه الرموز بدقة في أماكن وجودها على الخرائط •

هذه العملية - عمل أطالس فولكلورية • هي

الشكل النهائي للعمل العلمى في معرفة العناصر الشعبية وتصنيفها •

كما أن من أهم عمليات دراسة العناصر الشعبية هي عملية تحليل هذه العناصر والتعرف على السمات والخصائص المميزة لعمليات الابداع الشعبي • واستخدامها بعد ذلك في بناء فنى جديد •

فعمليات جمع العناصر هي الأساس لكل دراسة تحليلية أو مقارنة ، وهي في نفس الوقت نقطة الانطلاق للتعرف على المكونات الفنية للثقافة (راجع مقال الثقافة الشعبية وأهميتها دراستها مجلة الفن الاداعي العدد ٢٣ - القاهرة أكتوبر سنة ١٩٦٥) •

ووسيلة من وسائل اكتشاف كوامن القدرات الابداعية عند الشعب وامكانية بناء ثقافة حضارية جديدة تتفق مع البناء الفكرى للمجتمع •

وأخيرا يمكن تلخيص عمليات جمع العناصر وتصنيفها فى الآتى :

- ١ - ما هي العناصر التى تجمع ؟
- ٢ - كيف تجمع ؟ الأجهزة والبطاقات •
- والأسئلة الخاصة بعمليات جمع المادة ، الاستبيانات •

- ٣ - من يقوم بجمعها ، صفاته ومنهجه العلمى وطرق الجمع •

- ٤ - المنهج المستخدم فى الجمع (جغرافى - تاريخى - (جغرافى تاريخى) - أو موضوعى بالنسبة لنوع المادة •

- ٥ - تصنيف المادة المجموعة •

- ٦ - اعداد التقارير العلمية •

- ٧ - نشر المادة •

- ٨ - استخدام المادة المجموعة والمفروزة عناصرها فى أعمال فنية وثقافية جديدة •

- ٩ - عمل خرائط فولكلورية تحدد مجالات وأشكال انتشار هذه العناصر •

صفوت كمال

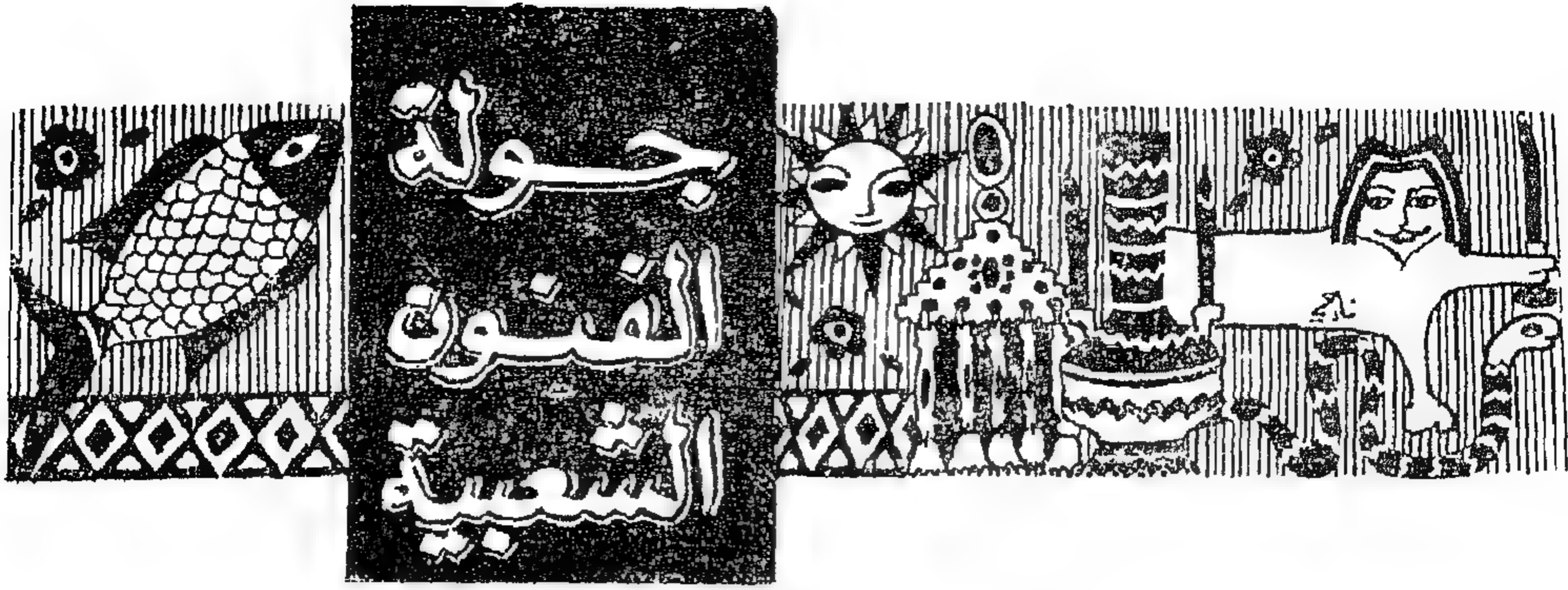
أبوابُ المجلة

مجلة الفنون الشعبية

مكتبة الفنون الشعبية

عالم الفنون الشعبية





يقدمها : احمد آدم محمد

الأداكسية في الفرقة الأفريقية

في « كوماسي » عاصمة الأشانتيين • ويصفه قائلا ان الأمهانيين (شيوخ القبائل البارزين) لمختلف قبائل الأشانتي خرجوا من العاصمة حوالي الساعة الرابعة في صباح يوم المهرجان ومعهم قادة فرقة كوماسي العسكرية وانجهوا نحو « الدوايرم » (أرض فضاء أمام قصر شيخ قبائل الأشانتي ، وكانوا جميعا يرتدون أبهى الحل الثمينة لكي يشتركوا في الاحتفال بالأداكسية • وكانت ملابسهم موشاة بشرائط مذهبة يخطف بريقها الرائع الأبصار • وكانوا يركبون المحفات والهوادج المزينة •

وسار الموكب يتهادى على أنغام الموسيقى التقليدية والأمهانيون يجلسون على عروش تحت مظلات ثمينة جميلة ووراءهم حاشيتهم المؤلفة من شيوخ القبائل • وكان شيخ كل قبيلة يحمل الشعارات والأوسمة الدالة على مرتبته واتخذ الامهانيون وشيوخ القبائل أماكنهم التي حددت لهم من قبل وأحاط بهم تابعون وخدمهم • وجلس الضيوف الممتازون في أكواخ خاصة بينما غص « الدوايرم » بأفواج لا حصر لها من الناس من جميع الطوائف •

ثم أقبلت المواكب الملكية تتقدمها دقات الطبول التي تعلن حضور « أوتومفو » (ملك الأشانتيين) تتبعه مجموعة من مظاهر الشرف التقليدية ومن أهمها العرش الذهبي ، الرمز المرئي للوحدة الغامضة الدينية لقبائل الأشانتي • وكان العرش الذهبي محاطا بغلايين لتدخين الطباقي

الأداكسية معناها «أدا العظيم» ، ويعد مهرجان الأداكسية من أكبر المهرجانات التي تحييها قبيلة الأشانتي في غانا • وفي الاحتفال الديني الكبير الذي تقيمه هذه القبيلة كل عام يبتهل الناس الى أرواح الحكام الراحلين ، ويرددون أسمائهم ، ويشيرون بفعالهم ، ويسألونهم الرضا والرحمة • وقد تأصلت عادة الاحتفال بهذا المهرجان منذ أعلن « اكوامفو انكي » ، الكاهن الساحر الشهير ذو القوة الخارقة ، لأفراد قبيلة الأشانتي بأن اجالس على العرش الذهبي ، وهو الرمز المرئي للوحدة الصوفية والدينية لشعب الأشانتي ، هو أبو قبيلة الأشانتي وحاكمها الأعلى •

ويؤمن الأشانتيون ايمانا قويا بالحياة المتصلة لأجدادهم في عالم روحى ، وبأن هؤلاء الأجداد يهتمون اهتماما شديدا بشؤون سلالتهم ، ولهذا ينتهزون هذه المناسبة ويقدمون لأسلافهم القرابين ويظهرون أرواحهم من أدائها •

ويزخر مهرجان الأداكسية بالطقوس والقرابين الغامضة ، ويعده الأشانتيون عيدا قوميا • وقد شهد الكاتب مهرجانا للأداكسية منذ أعوام

من الذهب والفضة وبسيوف ذات مقابض ذهبية
وبطبول مطعمة بالذهب البارز • ومن بين مظاهر
الشرف الموبومبونسو (سيف ثمين صنعه كاهن
أشانتى كبير للملك أوبوكومير وعلى حده طبقة من
الذهب الخالص على صورة ثعبان ملتف على
نفسه •



وأخذت جموع الناس تتطلع الى « الأوتومفو »
وهو جالس في هودجه المزدان بأجمل الزينات
وتعلوه سبع مظلات تمثل جميع ألوان قوس قزح •
ثم أقبلت الملكة الأم محمولة فوق محفة مزينة
وحولها ست مراوح من الحرير القرمزي والأصفر
والأخضر •

وجلس شيخ قبائل الأشانتى فوق مكان رفيع
وأخذ يتلقى تحية الأمانيين وشيوخ القبائل
والزائرين الممتازين •

واستمر الاحتفال حتى الساعة الرابعة مساء •
وليس من شك في أن الأداكسية مناسبة قومية
عظيمة تحفل بالبهجة والاستعراضات والابتهالات •

الأقنعة الأفريقية



للإنسان وجهان ، وجه يبدو حيناً للعيان •
ووجه خفى خالد خلود الشمس والبحر والصخور
والجماجم •

وهذا الوجه الآخر هو الوجه الحقيقي للإنسان ،
وهو الذى يرمز اليه الأفريقيون بتلك الأقنعة
الرهيبة التى يستعملونها فى كل حفل من حفلاتهم
المقدسة ، اذ لابد أن يبدو الإنسان بوجه الحق
حتى يستطيع التخاطب مع أسلافه •

وكان البعض يعتقدون أن الفن الأفريقى تعبير

عن الغرائز الطليقة والنزوة العارمة ولكن عندما آمن الدارسون النظر وجدوا أن هؤلاء الأفريقيين أبعد الناس عن حياة الغريزة وأنهم في فنونهم لا يتبعون الهوى وإنما يسبغون وفق تعاليم دقيقة وضعها لهم أسلافهم وإذا خالفها الفرد جلب على نفسه وعلى قومه أشد الويلات والنكبات .

وكان من الشائع أن هؤلاء القوم يعبدون الأوثان ويخضعون للسحرة والمشعوذين ولكن الواقع أنهم يؤمنون بكائن اسمي لا حد لرحمته وحكمته ، الرعد صوته والرياح من أنفاسه والعواصف علامة غضبه ، ولا يصورونه قط في تماثيلهم أو رسومهم وإن كان بعض الباحثين يظنون أنهم يرمزون إليه أحيانا بصورة طائر عظيم ينشر جناحيه ، مما يذكرنا بصورة حوريس الإله المصري القديم .

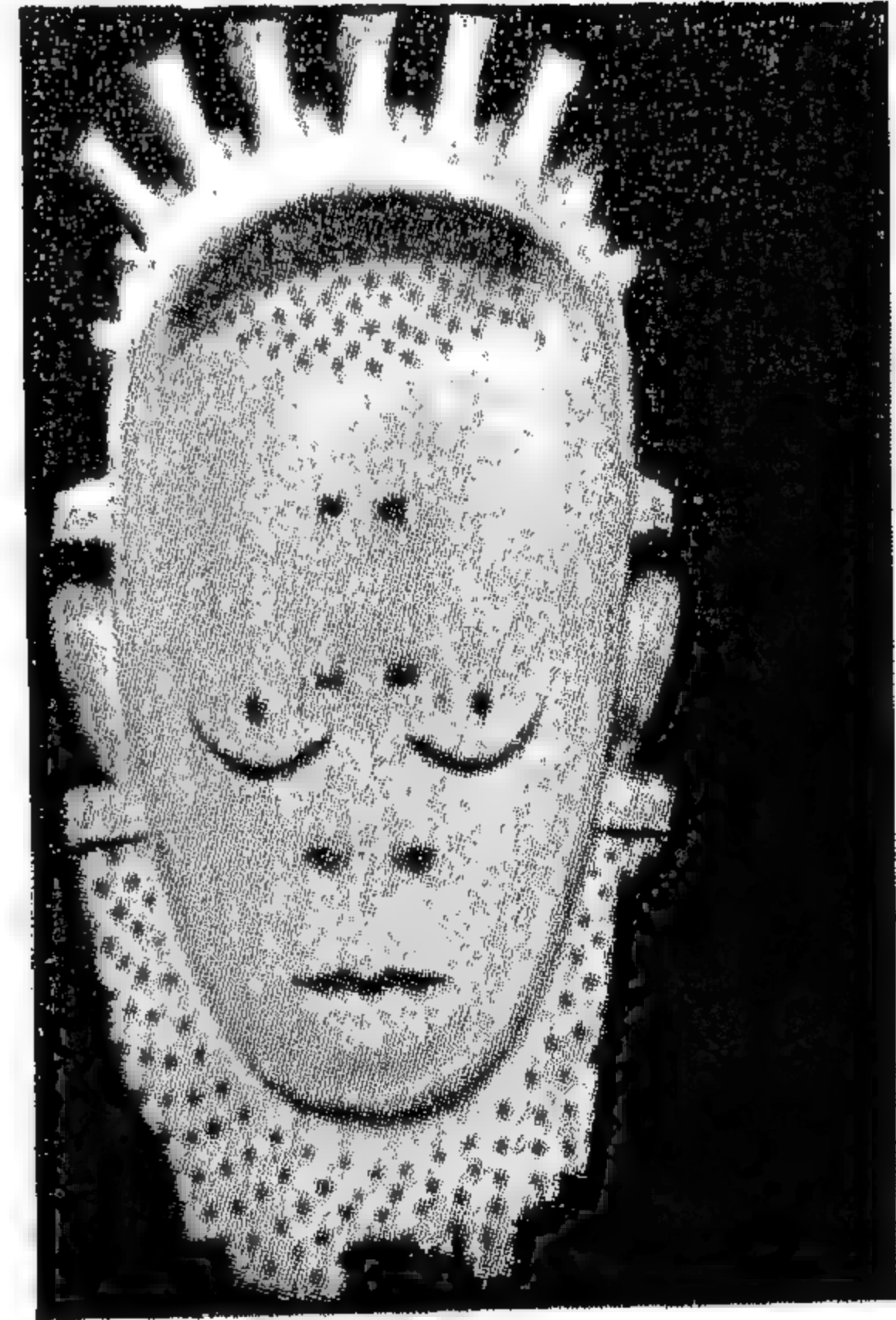
ويعتقد الأفريقيون أن هذا الكائن الأسمي قد بلغ من السمو والتعالى درجة كبيرة وأنه لم يعد يعنى بدنياهم وشمسهم ولهذا يلجأون إلى وساطة الأسلاف والطواطم للاستعانة بحولهم وقوتهم .

والطواطم الذي تنتسب إليه القبيلة هو رمز القوة والحيوية أي رمز الأنوثة أما الأسلاف فهم رمز الفحولة والبطولة والعلم بأسرار الكون . ومن تزواج هذين العنصرين تقوم كل حياة وينشأ كل وجود . ويعتقد الأفريقيون أن هذا الوجود ديناميكي متحرك وأنهم « فعل » لا « اسم » أي أنهم شبكة من القوى الفعالة المتفاوتة المراتب المختلفة الأنواع وهي حيناً تتمثل وتتجسم ، وحيناً تختبئ وتكمن .

والبدن من الأشكال التي تتعلق بها هذه القوى ، وعندما يفنى الجسد تنسلخ هذه القوى عن جلودهم البالي وتهيم في الكون .

واذن فليس ما يسمى بعبادة الأسلاف تقديسا لقوم عاشوا في غابر الأزمان وإنما هو اقرار بسيطرة الوجود المضمحل على الوجود الظاهر .

ولكى يخاطب الأفريقيون أسلافهم يرتدون « أقنعة » في حفلاتهم المقدسة يرمزون بها إلى الوجه الآخر : الوجه الحقيقي للإنسان .



الجارية تودد

شديدا • وخاف عليه أصحابه فمزالوا به حتى تخفف من الحزن شيئا فشيئا ، وخرج معهم ينشد التسلية ، ومضى مع المتع واللذات الى آخر المدى ، وأسرف في ماله حتى استنفذه كله وبات فقيرا لا يجد قوت يومه •

وكان قد بقيت له ، مما خلف أبوه ، جارية أو وصيفة تسمى « تودد » • وكانت « لا نظير لها في الحسن والجمال ، والبهاء والكمال ، والقدر والاعتدال ، وهي ذات فتون وآداب ، وفضائل تستطاب ، قد فاقت أهل عصرها وأوانها ، وصارت أشهر من علم في افتنانها ••• »

وعندما اشتد الأمر بها وبصاحبها ، طلبت منه أن يحملها الى « هرون الرشيد » ، وأن يبيعها له بعشرة آلاف دينار ، فان رأى أن هذا الثمن كثيرا ، فليطلب منه أن يختبرها ، وأن يقول له انها لا نظير لها ولا تصلح الا لمثله •

واستجاب أبو الحسن الى ما طلبته « تودد » ، وعرضها على هرون الرشيد بالثمن الذي حددته • واستكثر الخليفة الثمن وقرر اختبار هذه الجارية ، ورأى أن يكون امتحانها علنيا ، يجمع له الأساطين في كل علم وفن ، يختبرونها واحدا بعد الآخر •

وفي اليوم المحدد للامتحان جلس الخليفة على أريكته الفاخرة في صدر المجلس ، ومن حوله وزراءه ورجاله ومن شاء من أهل بيته ، وخلفهم ستار من المخمل • وفي طرف القاعة الآخر جلس العلماء صفوفا في ملابس جميلة فضفاضة ، وقد أفرغ العلم عليهم جلاله وبهاءه ، منهم الجهابذة الذين سيقومون بالامتحان ، ومنهم المتفرجون الذين أتوا ليكونوا شهودا كما نرى في مناقشات الرسائل الجامعية اليوم • وجلست تودد على كرسي من ذهب ، وفوق رأسها في السقف قبة صغيرة ذات قمرات يدخل النور منها ألوانا •

وكان نظام الامتحان أن ينهض كل عالم ويجلس أمام « تودد » على كرسي آخر ، ويمضي في اختبارها بالقاء الأسئلة واحدا بعد واحد ، فإذا أجابت عليها كلها فقد نجحت في ذلك العلم ، ثم تمضي هي بدورها فتلقى عليه أسئلة متوالية ، فإذا عجز عن

يحبس الكثيرون أن « ألف ليلة وليلة » كتاب تسلية ولعب ، وأنه مجموع حكايات سطحية تافهة ، لا يقرؤها الا خلى القلب والبال • وكان الناس عندنا ، الى أواخر القرن الماضي على الأقل ، يرون أن هذه الحكايات ، سقط متاع • ولكن سرعان ما تغيرت نظرة الناس اليها وأقبل الكثيرون على بحثها ودراستها • وشاء القدر أن تكون وترجمت الى شتى لغات العالم ، وأصبحت من أشهر القصص المتداولة بين الناس في الغرب • ومصدرا للاقتباس الفني من كل لون • وغدت شخوص ألف ليلة وليلة أعلاما يعرفها الناس بأعيانها ، ويطلقون أسماءها على المتاجر والمطاعم والفنادق والمسارح والحدائق والأقمشة والعطور وما اليها •

و « ألف ليلة وليلة » من ثمرات العبقرية العربية الساذجة الأصيلة ، صاغها ناس بسطاء ، ما بين يبايع ونجار وحداد • ونساج ووراق وكاتب دواوين وطحان وخباز وشاعر مغمور •

وليس كل ما في « ألف ليلة وليلة » هزل وتسلية ، ففيها حكايات جادة غنية بكل ما ينفع ، مثل حكاية « الجارية تودد » ، وهي حكاية لطيفة جميلة ، من الحكايات التي صبت في تيار الأدب العالمي ، وصيغت في لغات شتى بصور مختلفة •

وتتلخص الحكاية في أن تاجرا موسرا كثير المال والعقار رزق بسلام أسماء أبا الحسن ، بعد أن بلغ من الكبر عتيا ، فأدبه وأحسن تربيته • وكبر الغلام وأصبح شابا من هذا الطراز الكامل الذي تجده لشباب ألف ليلة وليلة •

وأدركت الأب منيته ، فحزن عليه الشاب حزنا

الاجابة على واحد منها ثبت أنها أعلم منه ولم يعد يستحق أن يعد في العلماء ، فينزع ثياب العلم ويهضى خجلان أسفا .

والسؤال والجواب يدوران على نحو درامى يرغم السامع على الاصغاء ، وهذه المحاوراة اما أن تكون سريعة متعاقبة السؤال والجواب ، أو بطيئة فتتضمن تودد أنها عجزت ويشتهد شوق الناس الى معرفة النتيجة ، ثم تفاجىء الممتحن بجواب يبهز العقل حقا .

وقد وقع اختيار هرون الرشيد على « ابراهيم ابن سيار النظام » الفقيه المتكلم المعتزلى المعروف ليكون رئيسا للامتحان .

ومن الطريف أنه جاء بالحكاية الشعبية أن « ابراهيم بن سيار النظام » لم يرض عن هزيمة العلماء أمام تودد ، فنهض غاضبا لآخوانه ، وصدم على هزيمة هذه الجارية ، ولكن تودد انتصرت عليه .

ويرى الكاتب أن هذا انتقام شعبي من جهابذة الفقهاء في العصور المتأخرة ، وأنه سخر ساذج

وخبيث من هذا الطراز من أهل العلم ، فإن القصص الشعبي أراد أن يقول : رويدكم ياسادة و يركبكم الغرور بهذا العلم الذى حصلتموه ، فهذه جارية أمكنها أن تفعل بكم الأفاعيل .

وكانت أول مادة اختبرت فيها « تودد » هي الفقه ، وقد اجتازت الامتحان فى هذه المادة بتفوق . ثم توالى عليها الممتحنون وهى رابضة كالصخرة العاتية تتعالى الأمواج حولها وتتحطم عليها وتتبدد رذاذا وزبدا .

وقد سئلت « تودد » فى الطب والنجوم والفلسفة والموسيقى وغيرها ، وكانت اجاباتها تقطع بسعة اطلاعها وغزارة معلوماتها . ورأى الخليفة فى النهاية أنها تستحق مائة ألف دينار لا عشرة آلاف ، فأعطى المبلغ لصاحبها واحتجزها فى قصره .

وبلغ من اعجابه بهذه الجارية وحرصه على اكرامها أنه سألها أن تتمنى عليه ما تشاء ، فأجابت على الفور : « تميت عليك أن تردنى الى صاحبى الذى باعنى » .

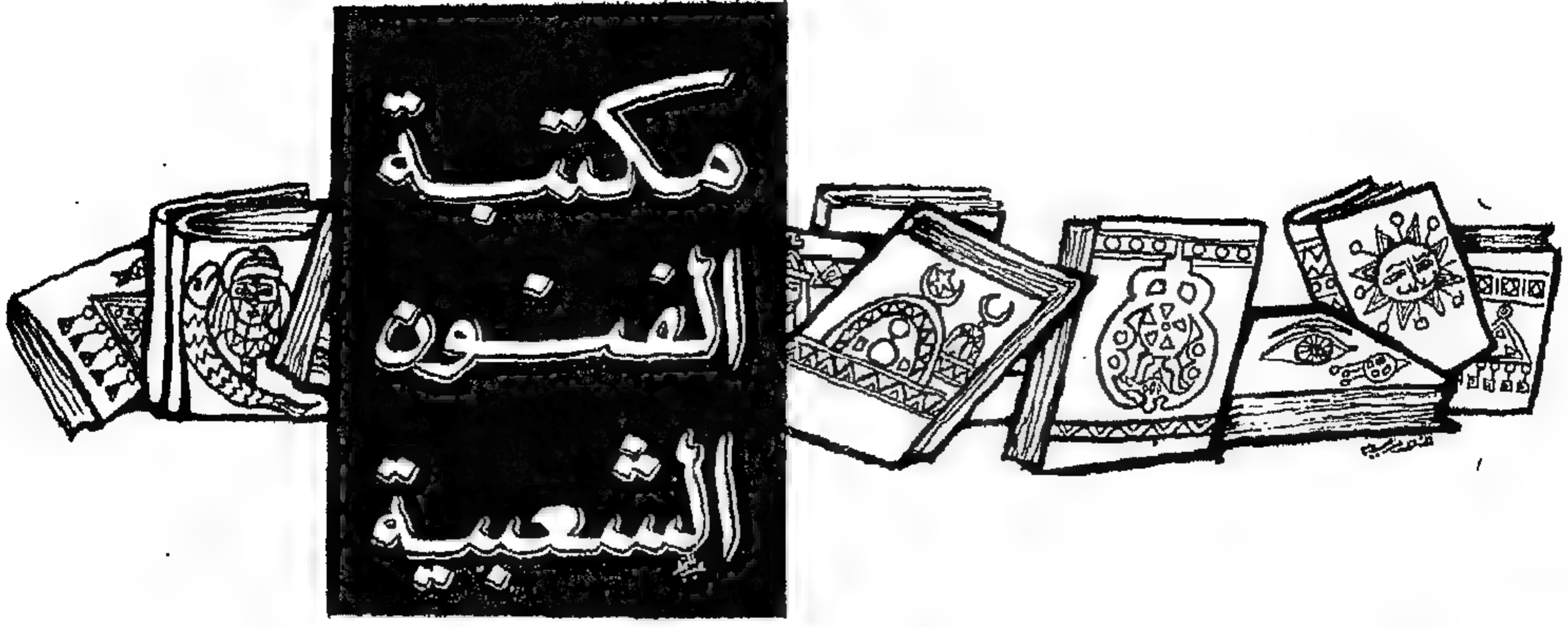
فازداد اعجاب الخليفة بها ، وردها الى أبى الحسن بعد أن أعطاها خمسة آلاف دينار تقديرا لوفائها ، ثم استخدم أبى الحسن نديما له ورث له ألف دينار فى الشهر .

وعاشت « تودد » الفتاة الجميلة الذكية ، العالة الوفية ، مع من أحبته ووفت له فى « تبات ونبات ، ورزقا صبيانا وبنات ، الى أن أدركهما هادم الملذات ومفرق الجماعات » .

ولا غرابة أن يكون لحكاية « تودد » صدى بعيد فى آداب الغرب ، ولكنهم لم يحسنوا قراءة اسمها فى النقل فقرأوه « تودر » بالراء ، ثم جعلوها « تيودور » وهو اسم أوربى معروف . وألف « لوب دى فيجا » ، وهو من أكبر الكتاب المسرحيين الأسبان ، مسرحية بهذا الاسم .

وكتب الموسيقى « ماير بير » أوبرا جميلة تسمى « أبو الحسن » ، واقتبس « ليهار » فكرة « تودد » فى مشهد من أوبريت « أرض البسمات » ، ويقال ان « أناطول فرانس » قيس صورة « تودد » لبطله قصتها المعروفة « الزنبقة الحمراء » .





شتى • وقد تأثر لأول عهده بالسير جيمس فريزر وبخاصة بعد أن عكف على دراسة كتاب « الغصن الذهبي » ثم تأثر بعلماء آخرين أمثال جيمس رندل هاريس وجيديون هويت ولكنه اصطنع لنفسه منهجا خاصا به جعله لا يتابع أستاذا بعينه أو مدرسة بذاتها •

ومما يستحق الثناء أن المترجم لم يبالغ في الاعجاب بمؤلف الكتاب الذي ينقله الى قراء العربية - كما يفعل غيره - ولكنه وضعه في المكان الذي يستحقه من العلم بحس القضية العدول فقد ذكر في مقدمته « واذا كان المؤلف قد عارض مدارس الفولكلور السابقة ، وأخذ عليها تزميتها واسرافها في التعليل ، فهو نفسه قد تزميت في تطبيق آرائه ، وأهمها هذا الرأي

علم الفولكلور

يعد الأستاذ احمد رشدي صالح من أوائل الرواد الذين عرفوا بالتراث الشعبي وأسهموا في تحديد مجاله وضبط مصطلحاته ، وقد عرف له قراء العربية مؤلفاته عن الأدب الشعبي وفنونه وهي التي أصبحت من المراجع الأساسية للمعنيين بالمأثورات الشعبية بصفة عامة ، وبالأدب الشعبي بصفة خاصة • واليوم يقدم الى المكتبة العربية كتاب « علم الفولكلور » لمؤلفه الكزاندر هجرتي كراب فيضيف زيادة الترجمة الى زيادة التأليف •

وليس من شك في أن الأستاذ رشدي كان موفقا في اختيار الكتاب الذي ينقله الى اللغة العربية فقد أثر مصنفه يعد : أولا - من المراجع الأساسية للدارسين المتخصصين في علم الفولكلور وثانيا - أن هذا الكتاب معلم رئيسي من معالم التأليف في هذا العلم الانساني الذي لا تزال مناهجه مرهونة بالجهود الميدانية والوصفية والمقارنة •

والكزاندر كراب مؤلف كتاب «علم الفولكلور» من الأساتذة العالميين الذين تضلعوا في اللغويات والفولكلور وقد عرفته الأوساط الأكاديمية المتخصصة في هذين المجالين الفسيحين واتسعت دائرة نشاطه العلمي وظهرت له دراسات بلغات



القائل بأهمية الابداع الفردى بالنسبة للآداب والفنون الشعبية . . ثم هذا رأى الذى أبداه عن أصول الحكاية أو غيرها من أنواع الأدب الشعبى والقائل كذلك بأن الصدفة هى التى تحكم نشوء هذه الفنون ونموها .

وليس من غرضنا أن نسجل تنفيذ الأستاذ رشدى صالح بحق لهذه الآراء وحسبنا أن نواجه هذا السفر الكبير الذى مهد له مؤلفه بمقدمة ذكر فيها الباعث على تأليفه فقال « يدين هذا الكتاب بميلاده ، للأيام التى قضاه المؤلف فى لندن ، مشاركاً فى اجتماعات مؤتمر العيد الخمسينى لجمعية الفولكلور البريطانية » .

ويوضح كيف أصبح الفولكلور علماً قائماً برأسه بين العلوم الانسانية ويضعه فى مكانه من هذه العلوم ، وهو يرى أن الفولكلور قد أصبح علماً تاريخياً منذ سنين عديدة واستقرت مناهج بحثه ، تتيح من وسائل الفحص والتيقن ما تتيحه طرائق البحث فى العلوم الأخرى . وواجه بعد ذلك نشأة مصطلح الفولكلور وما يرادفه من مصطلحات استعملت فى مراحل مختلفة وبيئات شتى .

وينقسم هذا الكتاب الى قسمين رئيسيين يعالج أولهما ما درجنا على تسميته بالأدب الشعبى على اختلاف أنواعه وأشكاله فهو يعقد عشرة فصول كاملة لحكايات الجان والحيوان وللخرافة المحلية والخرافة الوافدة وللحكايات المرحية والسير النثرية ويوازن بين المنهج النظرى والمنهج التطبيقى التحليلى ثم يعرض للمثل الشعبى والأغنية الشعبية والأنشودة القصصية الشعبية والرقى والتعاويذ والأسجاع والألغاز . ولقد اعتمد على نتائج دراسات متعددة فى الأساطير والمعتقدات واستعان بنصوص كثيرة بعضها قديم موغل قدر طاقته أن يميز المادة الفولكلورية من غيرها وأن ينقد الاخبار والروايات والأوصاف والنصوص معتمداً على العقل تارة وعلى التحليل تارة أخرى متذرعاً بالموازنة فى أحيان كثيرة .

أما القسم الثانى من هذا الكتاب فقد درس فيه المؤلف المعتقدات الخرافية ومأثورات النبات والحيوان ، وفولكلور المعادن والنجوم الى جانب العادات والمراسيم والطقوس والسحر والحركة والايقاع المرتبطين بتلك الشجائر والمراسيم .

ولكى يتبين القارئ قيمة هذه الدراسات . ومدى الجهد الذى بذل فى جمع مادتها فاننا نعرض عليه أقسام فصل واحد من هذه الفصول وهو الذى عقده على السحر فقد عالج فيه صلة السحر بالعلم ومنطقه المخلوط وبدائية العلم وأنواع السحر وممارسته وطب الركة والسحر والعرافة واستطلاع الغيب والأدوات السحرية والصور والشخص . . الخ .

وليس من شك فى أن مثل هذه الدراسة تثير اهتمام علمائنا لكى يعملوا على جمع المعتقدات الشعبية التى لها عراققتها وآثارها فى الفكر وفى السلوك . ومن اليسير أن يذكر المرء هنا - على سبيل المثال لا الحصر - أن كتاب الفهرست لابن النديم قد أحصى العدد العديد من هذه المعتقدات،

وللسلف عندنا جهود فى هذا الباب لا تزال تنطق بها مطبوعات لم يعن بها العلماء ومخطوطات لا تزال حبيسة الخزائن فى دور الكتب العامة والخاصة . وإن القارئ لهذا الكتاب ليحس بالجهد المضنى الذى بذله الأستاذ رشدى صالح مشكوراً فى تطوير عياراته للأسلوب العربى وما ينبغى له من الوضوح وفى العمل على استقرار الحدود والتعاريف وضبط المصطلحات الى جانب العناية الذى لقيه فى تحقيق تلك الثروة النفسية المتنوعة من الآداب والفنون الشعبية والثقافة على السواء .

ولا بد من التنويه بتلك العناية الفائقة التى أسداها الى الدارسين فقد توفر على وضع كشف بالمصطلحات الانجليزية وما يعادلها فى اللغة العربية وألحق بالترجمة كشفاً ثانياً بالأعلام الذين جاء ذكرهم فى سياق الكتب . وهو صنيع ينبغى أن يكون تقليداً مرجعياً فى تأليف الكتب ذات الطابع العلمى أو ترجمتها فان الباحث يشقى كلما أراد أن يبحث عن حقيقة أو ظاهرة أو علم من الأعلام فى كتبنا العربية التى تخلو من مثل ذلك الكشف عادة .

ولهذا الكتاب نظائر تعد من المراجع الأساسية فى الدراسات الفولكلورية تنتظر الرغبة الصادقة والخبرة القادرة والارادة المشابرة على نقلها الى العربية كما فعل الأستاذ الضديق أحمد رشدى صالح .



وليلة « عربى وليس فارسيا أو هنديا كما ذهب
الى ذلك غيره من الدارسين للأسباب الآتية :

١ - مسرح أحداث الحكايات غالبا ما يكون على
ضفاف دجلة والنيل .

٢ - كل الأبطال أو أغلبهم مسلمون .

٣ - الاشارات الى العلم والسحر اشارات الى
أشياء لم تكن معروفة عند العرب .

٤ - الجن والعفاريت الواردة أخبارها فى
الحكايات وليدة الأساطير العربية .

٥ - الكتاب يتضمن أحاديث شتى عن موسى
وذاود وآصف وهؤلاء كانوا مجهولين عند حكماء
الهند وفارس قبل دخول الاسلام هذين البلدين .

٦ - الاشارات الى الهند وفارس هى فى ذاتها
دليل على عروبة الكتاب اذ أن اللجوء اليها ماكان
الا لايجاد مسرح رجب للخيال .

وقد تناول المؤلف كتاب « ألف ليلة وليلة »
بالتحليل فعرض البيئات والبلدان والمدن
والصحارى والأرياف والمواصلات التى وردت فى
هذه الحكايات الشعبية وتحدث عن العلاقات العامة
فيها وصنف النماذج الواردة بها من الملوك
والنساء والتجار والحرفيين والمهنيين والشحاذين
والصعاليك والفقراء والشطار وقطاع الطرق
والحيوان والحوارق والمعارف الانسانية .

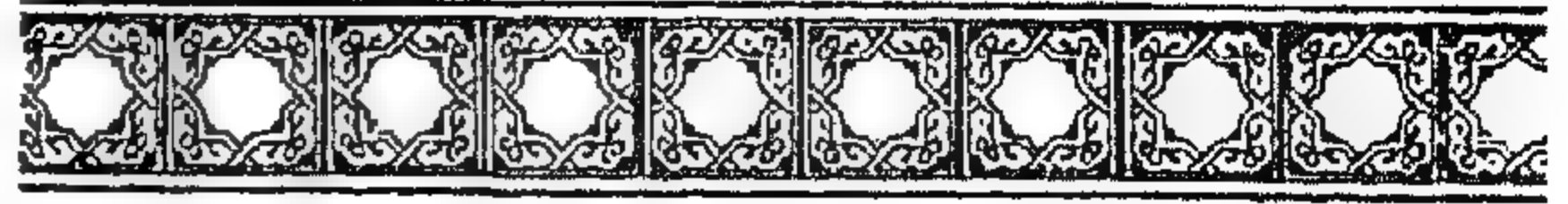
« .. وانكبت على الكتاب أقرأ بنهم وأنا
فرحة بأن زميلا قام بهذا الذى كنت أحلم بأنى
سأقوم به يوما . انى أشكرك ، وانى فى الوقت
نفسه لأغبطك على هذا التوفيق الذى وفقت فيه
فى جمع مادتك ودراستها .. لقد أجملت ، ومنه
عشرين عاما ، هذا الأثر لمجرد أن أنبه الى قيمة
الليالى كمصدر للوحى والالهام . وكثير من الآثار
أخذت تظهر خلال هذه الأعوام فجاء كتابك
جامعا لكل هذا بدقة وأمانة وصبر .. »

أما المجلد الثانى فإن المؤلف يعقبه فيه بابا
لأثر « ألف ليلة وليلة » فى الموسيقى فى مجال

لا يزال كتاب « ألف ليلة وليلة » يثير اهتمام
الدارسين فى شتى بقاع العالم . ولقد نال هذا
الكتاب من الشهرة والتقدير ما لم يحظ به أى
عمل أدبى آخر . وتداول الناس حكاياته الشعبية
واقتبسوا منها قصصا وروايات ومسرحيات
وأوبرات واستلهموا منها قطعا موسيقية عالمية
واستوحوا منها موضوعات لأفلام رائعة . ومن
الكتب التى أثرت المكتبة العربية كتاب « من وحى
ألف ليلة وليلة » تأليف فاروق سعد ، وهذا
الكتاب كما يقول المؤلف :

« ليس الا محاولة لظهار خصوصية تراثنا
الشعبى ومرونته كمادة للاستيحاء الفنى ...
ولبيان أهمية الأثر الذى تركه عمل فنى واحد من
أعمال جماهيرنا الشعبية ، ليس فى الفنون
العربية وحدها فحسب بل وفى فنون العالم
قاطبة .. »

ويضم الكتاب مجلدين تناول المؤلف فى المجلد
الأول منهما ماهية كتاب ألف ليلة وليلة فعرض
للآراء المختلفة فى سبب اطلاق اسم « ألف ليلة
وليلة » على هذه المجموعة من الحكايات الشعبية
وتحدث عن هوية مؤلفها وزمن تكوينها وتدوينها
ومخطوطاتها وترجماتها الى اللغات الأجنبية
والأبحاث التى قام بها الدارسون فى أصول ألف
ليلة وليلة وقد عرض فى هذا الجزء آراء المسعودى
فى « مروج الذهب ومعادن الجوهر » وابن النديم
فى كتاب « الفهرست » كما عرض آراء قون
هوفر وبرتن وماكدونالد وليثمان ودوساشى الذى
انتهى من دراساته الى أن كتاب « ألف ليلة



منهج الفيللة وليلة

مرض الاثر الفيللة وليلة في الشعر والقصة
والمرح وأدب الأطفال والموسيقى والفنون
التشكيلية والسينما والصناعة
والإذاعة
والفقرات



٢-١

الأوبرا نجد « على بابا » و « معروف الأسكافي »
وليس من شك في أن رمسكي كورساكوف قد
استوحى « ألف ليلة وليلة » عندما وضع المتتابعة
السيمفونية المشهورة « شهرزاد » ولا يستطيع
أحد أن يفكر أثر « ألف ليلة وليلة » في الباليه
وهذا واضح في « شهرزاد » وإلى جانب هذا فقد
فرضت شخصها وأحداثها على الأوبريت مثل
« على بابا » و « قسمت » و « حسن » و « شهرزاد »

ثم يتحدث المؤلف عن أثر « ألف ليلة وليلة »
في الفنون التشكيلية : إن هذا الأثر واضح في
المنمنمات الإسلامية وفنون التصوير والنحت
وصناعة الدمى والكاريكاتور والتصوير الفوتوغرافي
ولم يقتصر أثرها على هذه المجالات فحسب بل
تعداها إلى تصميم الأزياء والهندسة المعمارية
والديكور والإعلان . ويفرد المؤلف بابا للحديث
عن أثر ألف ليلة وليلة في السينما فيقول :

« لقد أدت الأفلام المستوحاة من الأساطير
والقصص الشعبي وخاصة تلك المستوحاة من
ألف ليلة وليلة دورا هاما في تطوير الفن
السينمائي سواء من حيث الشكل أم من حيث
الموضوع » .

ويختتم المؤلف كتابه بباب يتناول فيه أثر
« ألف ليلة وليلة » في الصحافة والإذاعة
والتلفزيون .

ولا يزال كتاب « ألف ليلة وليلة » مصدرا
خصبا من مصادر الوحي للقرائح المعبرة في الآداب
والفنون كما أنه أشبه ما يكون بالقطب المغناطيسي
يجتذب إليه العقول التي تعكف على متابعة سياقه
في التكامل وتحليل جزئياته وعناصره . وهو
بحق من أروع الروائع ، لا في الأدب العربي
وحده ، ولكن في آداب العالم كله .

وان الأستاذ فاروق سعد جدير بالتقدير من
أجل هذه العناية الفائقة التي تيسر لكل من يأتي
بعده استكمال الدراسة والقدرة على الحكم
والاستلهام لأنه صنف الكتاب تصنيفا يجمع بين
التحليل العلمي وبين الأسلوب الواضح والوصف
المباشر .



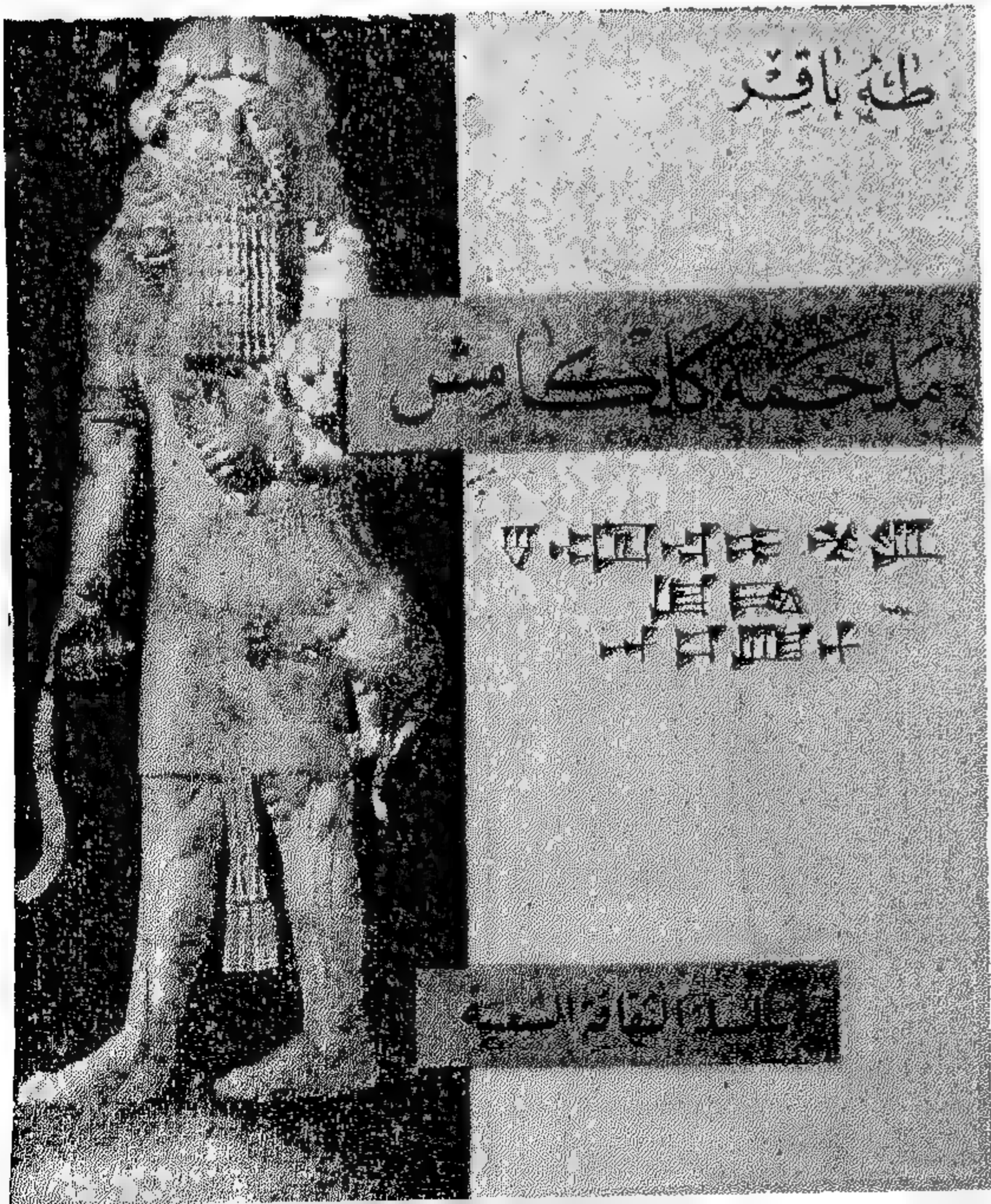
ملحمة جلجامش

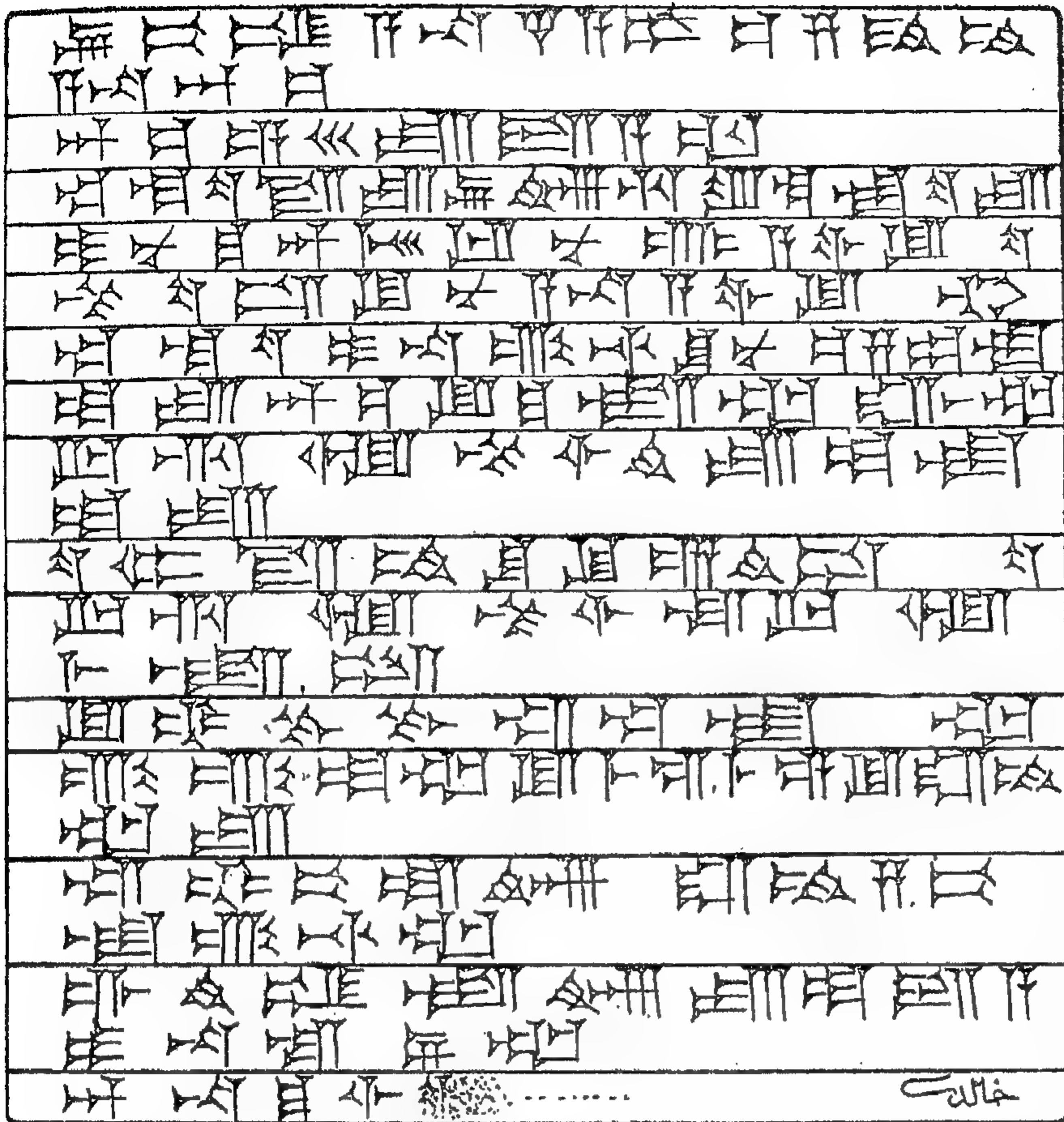
ويقول المؤلف ان ملحمة جلجامش احسن نموذج يمثل لنا ادب العراق القديم ، ويضعها الباحثون ومؤرخو الادب بين شواخص الادب العالمي : والقضايا التي عاجتها لاتزال تشغل بال الانسان وتفكيره وتؤثر في حياته العاطفية والفكرية مما جعل مواقفها وحوادثها مثيرة تأسر القلوب .

والموضوع الرئيسي لهذه الملحمة هو الصراع الأزلي بين الحياة والموت والطموح الأبدى الى الخلود الى جانب تفسير الظواهر الكونية الكبرى تفسيراً تشخيصياً وعلى رأسها النور والظلام : شروق الشمس : صعودها الى الأوج : أفولها وغروبها وسلطان الظلام بعدها الى انبثاق الفجر الجديد .

ولقد وصلت هذه الملحمة في صورة أدبية متكاملة أي أنها تجاوزت المرحلة الأسطورية واستقرت في منظومات شعرية مدونة على اثني عشر لوحاً وهذه النسخة تعود الى القرن السابع قبل الميلاد (وهي النسخة الآشورية من خزانة الملك آشور بانيبال) : وهي مؤلفة من عدة قطع وأجزاء تتعلق بحوادث وأعمال مختلفة . فمن هذه الأجزاء المهمة القصص الدائرة على أعمال جلجامش البطولية ومغامراته مع صديقه انجيلدو . وقسم آخر مهم يدور على رواية الطوفان الذي يؤلف بنفسه موضوعاً مستقلاً من الناحية الفنية وقد تضمن ذلك اللوح الحادي عشر . وهناك

١١٠ صحيفة من القطع المتوسط - تلخيص
كان المعنيون بالأساطير والملاحم الشعبية في العالم العربي . يتطلعون الى اليوم الذي تترجم فيه الحقيقة الشعرية البابلية لأسطورة جلجامش القديمة ، ذلك لأن هذه الأسطورة لها مكانة مزدوجة في الفكر والادب على السواء فهي - أولاً - من روائع الآثار الأدبية في حضارة الانسان ، واستحقت من أجل ذلك شهرتها العالمية بين أساطير الشعوب . وهي - ثانياً - من أقدم ما حقق به الانسان القديم . وجوده بالفن الأدبي بعد أن كانت أسطورة تفسر ظواهر الحياة والطبيعة والكون . وما هو الأستاذ طه باقر يعكف على هذه الرائعة ويقدمها بأسلوب عربي واضح بعد أن يمهّد لها بدراسة تفصيلية تضعها في مكانها التاريخي والفني . ولقد أورد الأستاذ طه باقر في تهيئته الخصائص العامة للادب العراقي القديم فهو بالاضافة الى كونه من أقدم آداب الشعوب فإنه قد وصل الينا غير محوّر أو محرف أي كما كتب ودون بانامل الكتابة السومريين والبابليين قبل ٤٠٠٠ عام كما أن الشعر في حضارة وادي الرافدين كان على مايرجح أقدم انتاج أدبي مثله في ذلك مثل الشعر في آداب الحضارات الأخرى وكان منشؤه من الغناء والقصيد الشعبي . ولعل أبرز ظاهرة في أدب العراق القديم - كما يلاحظ في ملحمة جلجامش - كثرة التكرار والاعادة مما قد ينبعث السأم والملل في بعض المواقف في ملحمة جلجامش وأسطورة الخليفة البابلية الى جانب استبان الحوادث أو بالاحرى استبان ما تتمخض عنه الأحداث مما يضعف من الاحساس بالتوقع أو التشويق .





لوح من ألواح الملحمة
بالخط المسماري

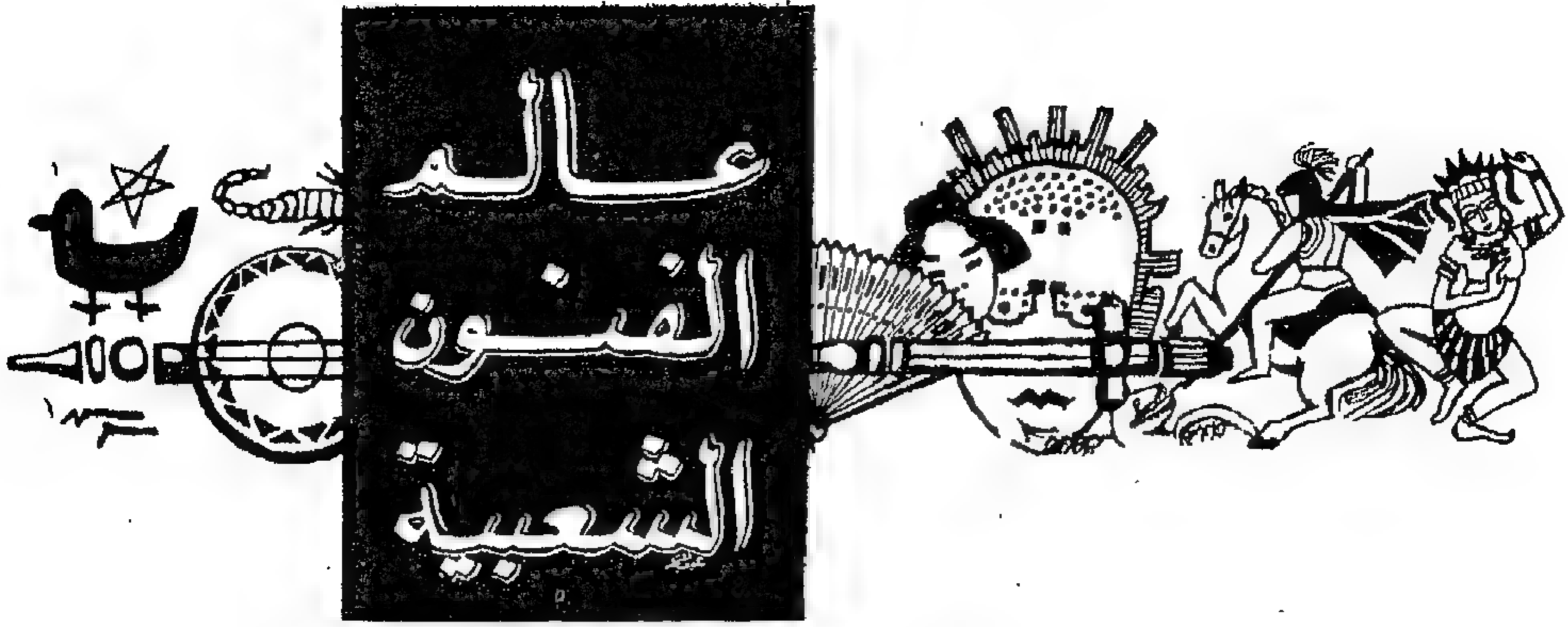
انجليزية كانت تعد أحدث ترجمة للملحمة في نظرها وقتذاك ويعترف الاستاذ باقر بأنها : كانت ترجمة حرفية تقريبا اقتصر على مطابقتها لتلك الترجمة الانجليزية سطرا بسطر ولم يتسع الوقت لمقابلتها بالنصوص الأصلية الا في مواطن قليلة ولم يراع في نشرها أنها قصة متسلسلة مطردة .

وهو اليوم يقدم هذه الترجمة المتكاملة التي جمع فيها بين الدقة في النقل المباشر عن السومرية الى روعة الأسلوب ورصانته مع وضوح المعنى وأورد كتابة مسمارية لفقرات من الملحمة وما يقابلها من حروف لاتينية لكي يسهل على القارئ نطقها وذيلها بشروح تفسر بعض الظواهر التي وردت في الملحمة وتقربها الى القارئ العربي في وقتنا : وليس أعظم من تحية عالم بالاقبال على علمه والاحساس بالحاجة اليه في مرحلة يحاول فيها الشرق العربي أن يتعرف على مكانه الحقيقي من تراث الانسان .

قسم ثالث تضمنه اللوح الثاني عشر الذي يكون بنفسه قصة لا علاقة لها بسياق حوادث الملحمة ولا بموضوعها العام اذ أنها تدور على وصف العالم الأسفل أو عالم الأرواح كما شاهدنا أنجيدو صاحب جليجامش .

وقد عرض الاستاذ طه باقر للجهود التي بذلت في الكشف عن ألواح هذه الملحمة وسجل أهم الترجمات التي نهض بها المتخصصون منذ القرن الماضي الى الآن ونبه الى أهمية هذه الملحمة بالإشارة الى التقرير الكامل للمؤتمر السابع للمستشرقين المنعقد في باريس عام ١٩٥٨ وهو التقرير الذي تركز حول جليجامش وملحمته . وقد استشهد في دراسته وترجمته بالبحوث والدراسات المنشورة في أمهات المجلات العلمية .

وقد اشترك الاستاذ طه باقر مع أحد زملائه في ترجمة هذه الملحمة الى اللغة العربية ونشرت عام ١٩٥٠ وقد اعتمد الناقلان على ترجمة



يقدمها : اميل عازر ولهب
وفكرى منير

اسطوانتان الموسيقي والاعاني الشعبية المصرية

وقامت اللجنة برحلة في أنحاء الجمهورية العربية المتحدة من فبراير سنة ١٩٦٧ حتى سبتمبر سنة ١٩٦٧ + وقد قطعت اللجنة ما يزيد عن ١٥٠٠٠ كيلومترا جمعت فيها حصيلة فنية كبيرة +

واختير من هذه الحصيلة ثمانى وثلاثون مقطوعة موسيقية وغنائية سجلت على اسطوانتين (٣٣) ويستغرق الاستماع اليهما ساعة وعشرين دقيقة +

ولم يقتصر جهد اللجنة على هاتين الاسطوانتين بل رأت أن تزودهما بكتيب تترجم الى ثلاث لغات الفرنسية والانجليزية والالمانية بالإضافة الى اللغة العربية +

وزود الكتيب بمجموعة من الصور الفوتوغرافية للآلات الموسيقية الشعبية + والرقصات والفرق الشعبية التى تنتشر فى قرى ومراكز الجمهورية + أما من حيث المادة التى تضمنها الكتيب + وطريقة عرضها + فقد خصص الجزء الأول لعرض معلومات استخلصت من الواقع الميدانى

نتناول فى هذا العدد حدثا هاما فى عالم الفنون الشعبية بالجمهورية العربية المتحدة بل والأمة العربية عامة + فلأول مرة تظهر فى الاسواق الاجنبية والمحلية اسطوانتان للاغاني والموسيقى الشعبية المصرية ، تقوم بنشرها وزارة الثقافة كى تعطى للعالم أجمع ومجيبى الفنون الشعبية صورة حية صادقة عن موسيقانا وأغانينا الشعبية ، كما سجلت من تجمعات الناس فى بيئاتهم الطبيعية ومن خلال مختلف المناسبات الاجتماعية والحياة اليومية كما هى + بلا تحوير أو تبديل لتؤكد للجميع مكانة تراثنا الشعبى ومدى ما يتركز به من ألوان فنية +

وقد أمر السيد / الدكتور وزير الثقافة بتشكيل لجنة مكونة من السيد/ تيبيريو الكسندرو الاستاذ بمعهد الاثنولوجيا والفولكلور بجمهورية رومانيا الشعبية الاشتراكية والخير السابق لدى وزارة الثقافة واميل عازر وهبه الباحث بإدارة البحوث - للقيام بدراسة وبحث وتسجيل الاغاني والموسيقى الشعبية المصرية ثم طبع اسطوانات بها +

عن خصائص الموسيقى الشعبية المصرية ...
وعرض الجزء الثاني من هذا الكتيب للكثير من
الآلات الموسيقية الشعبية وخصائصها ...

وتناول الجزء الثالث والآخر المادة المسجلة
بالشرح الموجز ، وبيانات عن الذين قاموا بالغناء
أو الرقص أو العزف من حيث اسمائهم ، وأعمالهم ،
وأعمارهم ، وحالتهم الاجتماعية ، ومجال إقامتهم ،
ثم فقرات عن تاريخ حياتهم وبعض الملاحظات التي
يكون لها أهمية في مجال البحث .

وقد ألحقت بهذا الكتيب خريطة للجمهورية
العربية المتحدة كي ترشد السامع جغرافيا إلى
الاماكن التي تم فيها تسجيل هذه القطعة أو تلك .

وفيما يلي محاولة لعرض المادة المسجلة :

أولا : : أغاني العمل :

لا شك أن ألوان الفنون المختلفة مدينة إلى حد
كبير للعمل في وجودها وازدهارها ، فإيقاع
الأغنية مستوحى من الإيقاع الذي تقتضيه طبيعة
كل عمل وبالعناء يتغلب الإنسان عمليا على كل
ملل ، ويمر الوقت مهما طال وتيدا رقيقا ، واليك
على سبيل المثال العامل الذي يروى حقلة
بالشنادوف أو الطنبور أو الساقية ... أو رجال
القوافل حيث يطول الترحال عبر الصحراء .

وفي دراو - مركز كوم أمبو - محافظة
أسوان - التي تعتبر سوقا رئيسيا ومحطا هاما
لقوافل الأبل على درب الأربعين ، وملتقى العديد
من رجال القوافل وتجار الأبل على اختلاف

مواطنهم ومشاربهم ... ومع مجموعة منهم
نعيش ونسمع الكثير من أغانيهم التي كثيرا
ما تشيد بقوة أبلهم وشدة مراسها ، وأحيانا
أخرى تتغنى بحياة الصحراء ... حياة الحرية
والانطلاق ... ثم الحنين للعودة ولقاء الأهل
والأحبة ... وكل هذا بأسلوب رائع جميل
لا يخلو من خيال أخاذ ينساب في غدير لحني
يتفق وإيقاع سير القافلة في رحلة البقاء .

وهاكم تلك الأغنية التي سجلت لاثنتين من
الرجال قاما بالغناء معا بالتتابع ونقلنا عن
استمارة الميدان - وهي كاستمارة الاستبيان وقد
استعمل أثناء هذه الجولة نوعين من الاستمارات
استمارة خاصة بالراوى واستمارة أخرى خاصة
لكل قطعة موسيقية آليه أو غنائية أو رقصة -

الاسم : عوض سليم محمد

السن : ٣٢ سنة - متزوج

المهنة : تاجر جمال

البلد : دراو - مركز كوم أمبو - محافظة
أسوان



ملاحظات : فى أوقات الفراغ وفى ليالى الأفراح
والسمر يقوم بالعزف على الطنبورة ودق الكف
وينتسب الى قبائل البشارية وقد تعلم الحدو
من مصاحبته لوالده فى اسفاره

الاسم : سليمان محمود على الأزرق (شهرته
ذروف)

السن : ٤٠ سنة - متزوج

البلد : دراو - مركز كوم امبو - محافظة
أسوان

المهنة : جمال

ملاحظات : يرجع أصله الى قبائل الانصار ،
وقد ورث هواية الحدو والرقص بالسيف والكراباج
ودق الكف عن والده الذى اشتهر باجاده لهذه
الالوان من الفنون .

عوض سليم محمد :

يا بكرتى يا أم الجرس رنانة
فى خوض البحور ولا حيرانه
خشيت البلد نقرزت الطيرانا
فرحت أنا لما رأيت الأهل ورآنا
جيه جيه

سليمان محمود الأزرق :

شاديت فوق جعود ولنتبه رعيه
سفر سته يوم ونجيبه فى ضحاوية
وسكنتى فى الجبل والسكنى تبقى هنيه
لا يجيبنا شيخ خفر ولا يجيبنا عساكر الداورية
ارم ارم

عوض سليم محمد :

يا جملى يا أزرق النبى
يا شمس غيبى يا سفاين حلى
بلدى بعيدة وخاطرى فى محلى
أنا بامدح المليح وبامدح
ابو قبه خضره والمسايك ريحى
جيه جيه

ونموذج آخر اشترك فيه الليشى محمود عبد
النبى مع الاثنين السابق ذكرهم فى النموذج
الاول ومن واقع استمارته وردت البيانات
التالية :

الاسم : الليشى محمود عبد النبى

السن : ٤٧ سنة متزوج

المهنة : عامل - بحارى

البلد : دراو - كوم امبو - اسوان

ملاحظات : يجيد غناء لون من ألوان
الغناء الشعبى الذى ينتشر ابتداء من هذه
المنطقة حتى السودان ويسمى هذا اللون بالمربوع .
وقد تأثر فى هذا باحد المغنيين الشعبيين الذين
اشتهروا منذ مدة طويلة جدا وهو المرحوم جاسم
رفاى وقد اشترك معه فى الغناء . ثم بدأ ينفرد
بالنشاط الفنى .

وينتمى الليشى محمود عبد النبى الى قبائل
العبادة .

الليشى محمود عبد النبى :

جمال يا جمال يا جمال - جملى المولد شايلى اجمالى
لو كنت فاضى يا جملى أو مبالى
ركز حمولك لو يمين أو شمالى



سليمان محمود الأزرق :

يا بكرتى الحنانة الشميل يشملنه الجمال التقدر
وحجر ثقيل يشملنه ووسط الطريق يرمته
وجمالى بتقله البديدة

وشاغله حديده
وبلدى بعيدة

عوض سليم محمد :

يا جملى يا جملى مهما تقل الحمل عليك
ما مسال على العقله توصل
وعلى رأسيه تتحمل وسط الجمال
تفرج الجمال ومين اتلى يقول الجراب
يسابق الجمال

ويقرران أنهم حفظوا تلك الأغاني بلحنها الخاص
منذ طفولتهم من معاشرة حداة الأبل من البشارية
والعبادة الذين يجولون فى الصحراء ..
ومن المعروف أن هذه الأغاني لحداة الأبل هى
أصل الأغاني الشعبية القومية وإحان هذه الأغاني
يختلف باختلاف الجهات .. ويلاحظ فى تلك
الأغاني أن الطبقة الصوتية تتغير فى نهاية كل
مقطع موسيقى ()

وفى ادفو الشرق - محافظة أسوان - نستمتع
إلى مجموعة من العمال فى محطة هندسة العاثمات
- بالعطوان - ادفو الشرق - حيث كانوا يعملون
فى رفع إحدى المراكب الغارقة فى النيل . وقد
أخذ العمال يغنون يقودهم رئيسهم .. ومن
واقع استثمارته وردت هذه البيانات :

الاسم : أحمد حسن

السن : ٤٥ سنة متزوج

المهنة : ريس بحر

البلدة : أبو طشت - محافظة قنا

ملاحظات : يعمل ريس بحر منذ عشرين عاما
(والأغاني التى يقولها كان يسمعهها من أولاد
الكار .. وهو لا يحفظ وإنما يردد ما يقرأ على
باله ..)

المجموعة : سراج حسن / عبد الحفيظ صيام
امام سلام / محمود عبد الرجال / نوبى محمد
عمر / عبد المنعم ابراهيم / سيد حسن / سيد
عبد الله ابراهيم / أحمد فاضل / على البادى *
والجميع عمال بمحطة هندسة العاثمات ()

المجموعة

الريس

صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى
صل ع النبى

صل ع النبى
يا اللا هيل
هوه ده جاى
واحد واحد
ياللا هيل
ياللا يا خوى
يا بن أبوى
ياللهيل
أنا وهو
تسلم رجالى
يا أهل الحسن
يا اللا المروة
صل ع النبى

وفى ميت كنانة .. مركز طوخ قليوبية ..
فى أرضنا الخضراء فى موسم القطن وبين شجيرات
القطن ومن أفواه براعمنا نستمتع إلى الكثير من
أهازيجهم حيث تقف كبرى الفتيات فى يمين أو
وسط أو يسار الصف المكون منهن .. تغنى
والمجموعة تردد وراءها فى حوار يبدأ بمقدمة
تمتدح الفتيات الخولى الذى يقوم بتنظيم العمل
وصرف أجورهن .. ثم الإشارة إلى لوزة القطن
بلحن ينتظم مع حركة العمل وإيقاعه وبأسلوب
مرح بسيط ..

وقد سجلت هذه الأغنية فى أحد حقول
الإصلاح الزراعى لمجموعة من الفتيات تتراوح
أعمارهن ما بين ثمانية أعوام إلى الثانى عشر
الفتاة الكبرى

تعيش يا خولينا يا جلاب الصباية
تعيش يا خولينا يا جلاب الصباية
خولينا خارج من داره والورد مرشق فى حزامه
تعيش يا خولينا يا جلاب الصباية
زغرووله يا انفاره ده جلاب الصباية
تعيش يا خولينا يا جلاب الصباية
خولينا راح يملى القله اتشطر وملاها مال
اتشطر وملاها مال
تعيش يا خولينا يا جلاب الصباية
تعيش يا خولينا يا جلاب الصباية

افتاة الكبرى
اللوژه فين
الثانية فين
الثالثة فين
أبوصك فين
حط في عبك
احمد ربك
يا للوژه
قفاطين منك
ضربة تجنك
اللوژه فين

وفي اخميم محافظة سوهاج سجلت تلك الأغنية
لمجموعة من الفتيات تتراوح أعمارهن ما بين
سبعة أعوام حتى العاشرة تقودهن فتاة كبيرة ..
ومن واقع الاستمارة وردت البيانات الآتية :

الاسم : فتحية فرج

السن : ١٥ سنة

المهنة : فلاحه

البلد : اخميم . سوهاج

ملاحظات : تقول ان جميع فتيات القرية
يرددن مثل هذه الأغاني في موسم جمع
القطن

حصيلة ما جمعته كل فتاة في عبها (ردائها)

المجموعة

الفتاة الكبرى
يا قطن يا حرايرى
يا حزام أبو ابراهيم
واللى م يزركشى
يا قطن يا حرايرى
واللى ما يزركشى
طول السنة حزين
وهناك على شواطئنا مع الصيادين فى رحلة
الحياة المليئة بالمخاطر والتي يتوارثها الأبناء عن الآباء
كالقدر المحتوم .. نلتقى بجماعات من الصيادين
بالمطرية بحيرة المنزلة - محافظة الدقهلية .

وقد جرى العرف على أن يصعد الى القارب أولا
أكبر الصيادين سنا او قد يكون الجد أو الأب أو
العم .. مسبحا باسم الله ورسوله الكريم ومن
خلفه المجموعة تردد وراءه التسبيح .. وحينئذ
يبدأ العمل .. وكل ينهمك بعمله وهنا نجد

(ريس المركب) يقود العمل والغناء ومجموعة
الصيادين تردد الغناء فى ايقاع منتظم ويختلف
اللحن لسرعته فأحيانا سريعا نشطا يستحث
الجهد والنشاط وذلك أثناء رفع الشراع أو جذب
الغزل (الشباك) وهى مهلوة بالصييد الوفير
وأحيانا بطيئا هادئا حينما يركب البحر . والأغنية
التالية سجلت لمجموعة من الصيادين ومن واقع
استماراتهم وردت البيانات التالية :

١ - عباده رفاعى السجراوى (٤٥ سنة) متزوج
صياد - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة الغاصنة)
٢ - عرفة ابراهيم مسلم (٣٢ سنة) متزوج -
صياد - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة الغاصفة)
٣ - السيد أحمد حبشمة (٦٥ سنة) متزوج ريس
صيادين - مطرية - منزله - دقهلية (من قبيلة العقبيين)
٤ - منصف محمد عياد محمد (٣٨) متزوج -
صياد - مطرية - منزله - دقهلية - (من قبيلة العقبيين)
ويقطن المطرية قبيلتان منذ زمن بعيد ، هما
الغاصنة والعقبيين وقد قدمتا من شبه الجزيرة
العربية ومارستا الصيد فى السواحل الشمالية
وبحيرة المنزلة والى هاتين القبيلتين ينتسب مجموعة
الصيادين التى سجل لها . وفى الجزء الشرقى من
المطرية تتمركز عائلات البرامكة وكلها تعمل فى
الصيد .. ولها طابع خاص فى الغناء .
وللأسف الشديد لم نتمكن من التسجيل لها .
لارتفاع قيمة الأجر الذى طلب منا .. وهذا يرجع
الى أن بعثات الاذاعة والتليفزيون والسينما تعطيها
أجورا خيالية مما دعاها الى المبالغة فى قيمة الأجر
عندما ووجهوا بباحثى الفولكلور .

وقبل أن أعرض النص الغنائى .. أود الإشارة
الى أن كافة التعليقات من الناحية الموسيقية هى
نقلا عن السيد / الأستاذ يتيريو الكسمندرو
الأستاذ بمعهد الانثولوجيا والفولكلور بجمهورية
رومانيا الشعبية الاشتراكية . والذى عمل خبيرا
لوزارة الثقافة طوال عامين ونصف .

فى الأغنية التالية وهى من أغاني الصيادين
السابق ذكرهم - يظهر نوع يستلفت النظر من
تعدد التصويت (البوليفونى) فى الدائيتة وصوت
المغنى المنفرد غالبا ما يعلو أصوات الجماعة المرددن
للمذهب فى ايقاع منتظم

وتقول كلمات الأغنية :

مجموعة الصيادين

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

قاصدين الله

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأغنية تردد عندما يركب الصيادون البحر وتبدأ رحلة الصيد . .

ونموذج آخر لأغاني الصيادين من أبي قير - الاسكندرية ويطلق على أغاني الصيادين اسم - (مالليه) وقد سجلت هذه الأغنية لمجموعة من الصيادين المقيمين في أبي قير ويعملون في هذه المنطقة حتى بلدة رشيد منذ مدة طويلة ومنهم :

بدر عباس السخاوي ٦٥ سنة ريس بحر متزوج أبو قير

عبد طوبه سيد ٦٠ سنة صياد متزوج أبو قير

شعبان عبد الرحيم العدوي ٢٢ سنة صياد متزوج أبو قير

سمير أحمد ابراهيم عبد الله ١٩ سنة صياد أعزب أبو قير

ومن المعلومات التي وردت أيضا في استماراتهم . . أن هذه الأغاني ليست من تأليفهم وإنما سمعوها من الاقدمين وتناقلوها . . هذا بالإضافة الى أن منطقة الصيد تمتد الى ما بعد رشيد بعدة كيلو مترات .

والاغنية التي سجلت لهم يرددونها أثناء جذب الشباك (بلغتهم المهنية - الغزل) محملة بالصيد في موسم السردين :

ومجموعة الصيادين

ريس المركب

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

هيه هيه

اخير ياما

سردين ياما

النيل جانا

اخير جانا

يا الا معانا

شدو بهمة

ارم غزولك

يا الا حوط

يا الا مجدافك

اخير زاد

هيه هيه

الطرح نظيفه

(حصيلة الصيد وافرة وتحقق دخلا كبيرا)

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

يا الا يا ريس

هشوا قدامك

هشوا السمكات

حوط يا الا

وارم غزولك

خير ياما

نور جانا

شدوا بهمة

سردين ياما

ومن المعروف جيدا أن محصول السردين يعتبر في منزلة محصول القطن لدى المزارعين . . فهو يعتبر محصولا سنويا تعتمد عليه الحياة طوال السنة بأكملها وموسم السردين تماما كموسم جنى القطن - يعتبر موسم الافراح والليال الملاح .

وقبل أن نأتى الى نهاية الحديث عن أغاني العمل
 .. هناك ملاحظة يجب أن نعرض لها سريعا وهى
 أن كل ما يؤدي من غناء أثناء العمل ليس بغناء عمل
 فقد يشلب العشق والهيام على العامل أثناء عمله
 ويستمرسل فى مناجاة حبيبته ، ولا يحول ذلك بينه
 وبين مواصلة عمله سواء فى إدارة شادوفه أو
 طنבורه مثلا .. وغنى عن الذكر أن هذا عشق
 للمغنى كما انه لا يعوق سير العمل فهو ليس
 بمستوحى أصلا من إيقاع العمل .

وتوضيحا لذلك تلك الاغنية التى سجلت من
 الحقل لاثنين من المزارعين وهما يقومان برى أرضهما
 بواسطة الطنبور (أو البدال) .. وذلك فى بلدة
 مازورة - مركز سمسطا - محافظة بنى سويف .
 وفضلا عن استمارة البحث الميدانى وردت تلك
 البيانات الخاصة بالأفراد موجزة :

١ - الاسم : عبد العظيم ابراهيم عبد الرحمن

السن : ٤٠ سنة متزوج

المهنة : مزارع

البلد : مازورة - مركز سمسطا بنى سويف

ملاحظات : يردد الكثير من الاغاني التى حفظها
 عن والده والآخرين .

٢ - حسن عبد الجواد خليفة

السن : ٣٨ سنة متزوج

المهنة : مزارع

البلد : مازورة - مركز سمسطا بنى سويف

ملاحظات : يسمح الآخرين يرددونها فيرددوها
 مثلهم - وذلك منذ صغره .

ومن المعروف لنا جميعا وكلنا أبناء الريف هو
 أن تشغيل الطنبور يتطلب اثنين من الرجال
 يعملان معا يدا بيد ، ولذلك فهما أيضا يشتركان
 فى الغناء .. فكل منهما يجلس على جانب القنسة
 فى مقابلة الآخر ويمسكان سويا بذراع (الطنبور
 أو البدال أو العود) الراقدة فى وسط القنسة

ويعملان معا فى وقت واحد ويغنيان بالتتابع .
 عبد العظيم ابراهيم عبد الرحمن

حسن عبد الجواد

عبد العظيم

عاشق النبى طه الزين الى انت ساعيله

حسن

عاشق ع الحبيب صلى وده طه الزين الى نسعاه

عبد العظيم

قلبي يحب النبى والى يصلى عليه

حسن

يا سايق البلى روق وادى للجميل ناقة

عبد العظيم

يا سايق البلى روق وادى للجميل ناقة

حسن

ودى طنطا بلدك يا سيد ومصر بلد الامام

عبد العظيم

ودى طنطا بلدك يا سيد ومصر بلد الامام

حسن

أبو حلاوة ينادى ويقول يا زابر النبى

عبد العظيم

أبو حلاوة ينادى ويقول يا زابر النبى

حسن

عادو عليك الشور يا لسمر

عبد العظيم

يا مين يخبر عزيزة يونس على المعديه

حسن

ودى عالي، تخبر عزيزه يونس على المعديه

عبد العظيم

فداك المال يا لسمر يا مرود كحل لعيونى

حسن

فداك المال يا لسمر يا مرود كحل لعيونى

والموال التالى من اخميم محافظة سوهاج وفى
 أحد ورش النسيج المتواضعة حيث تدار الانوال



ساعة سعيدة وساعة بالروح ليكم
احسب الناس شرب الكاس حلى ليكم
جناين المسك والروح فى طلوع الروح مانتساش
لياليكم

ولا يفوتنا الاشارة الى أن الاغنية التى يؤديها
فرد واحد تجرى على نقيض الاغنية الجماعية فهى
ذات قالب حر مرتجل وتغنى فى ايقاع حر وفى
انطلاقة وأسلوب القارئ يغلب عليه فن السرد
وحرية الحركة .. ولا شك أن كل هذا فيه ما يقطع
ملل رتابة العمل ممايعين العامل بدوره على متابعة
العمل *

وسأكتفى بهذا القدر فى هذا المقام .. وفى
نهاية موضوعى أرى أن الراى النهائى على هذا
التراث الذى تناقلته الاجيال شفاهيا لا يكون الا
للجماهير *

أميل عازر وهبه

يدويا على نحو بدائى محض سجل هذا الموال الذى
غناه أحد العمال أثناء العمل على النول . ومن
المميزات المعروفة للموال حرية انطلاقه أى عدم
تقيده بايقاع وهو ما يسميه الفنيون بالايقاع
الحر *

ومن واقع استمارة البحث الميدانى بالنسبة
للراوى وردت البيانات التالية :

الاسم : جابر خليل ابراهيم

السن : ٤٢ سنة متزوج

المهنة : نساج

البلد : اخميم - محافظة سوهاج

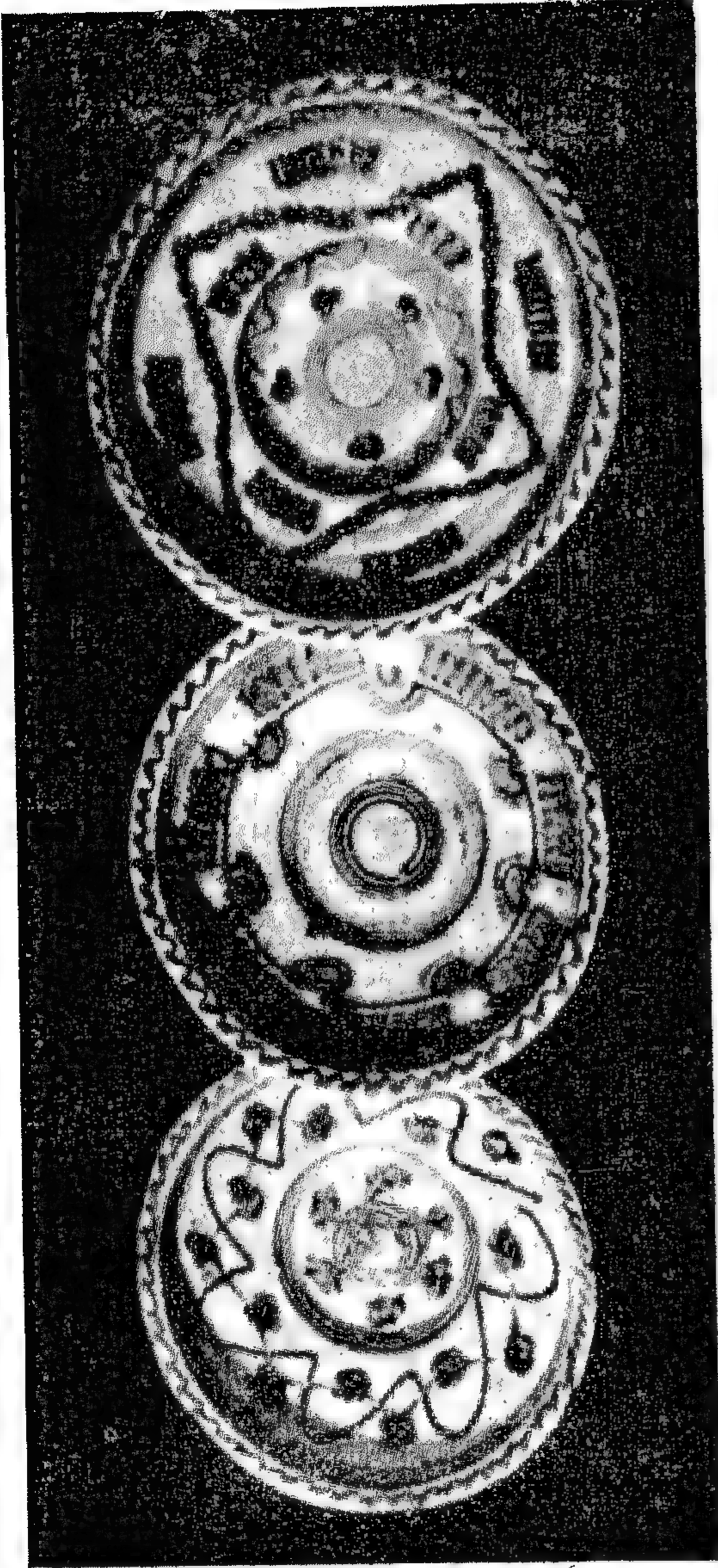
ملاحظات : هذا الموال سمعته منذ حوالى خمسة
عشر عاما من أحد العمال الذين عملوا معه

ويلدعى صابر حبيب

يا ليل يا عيني يا ليل يا عيني

متحف الفنون الشعبية

بيوخارست



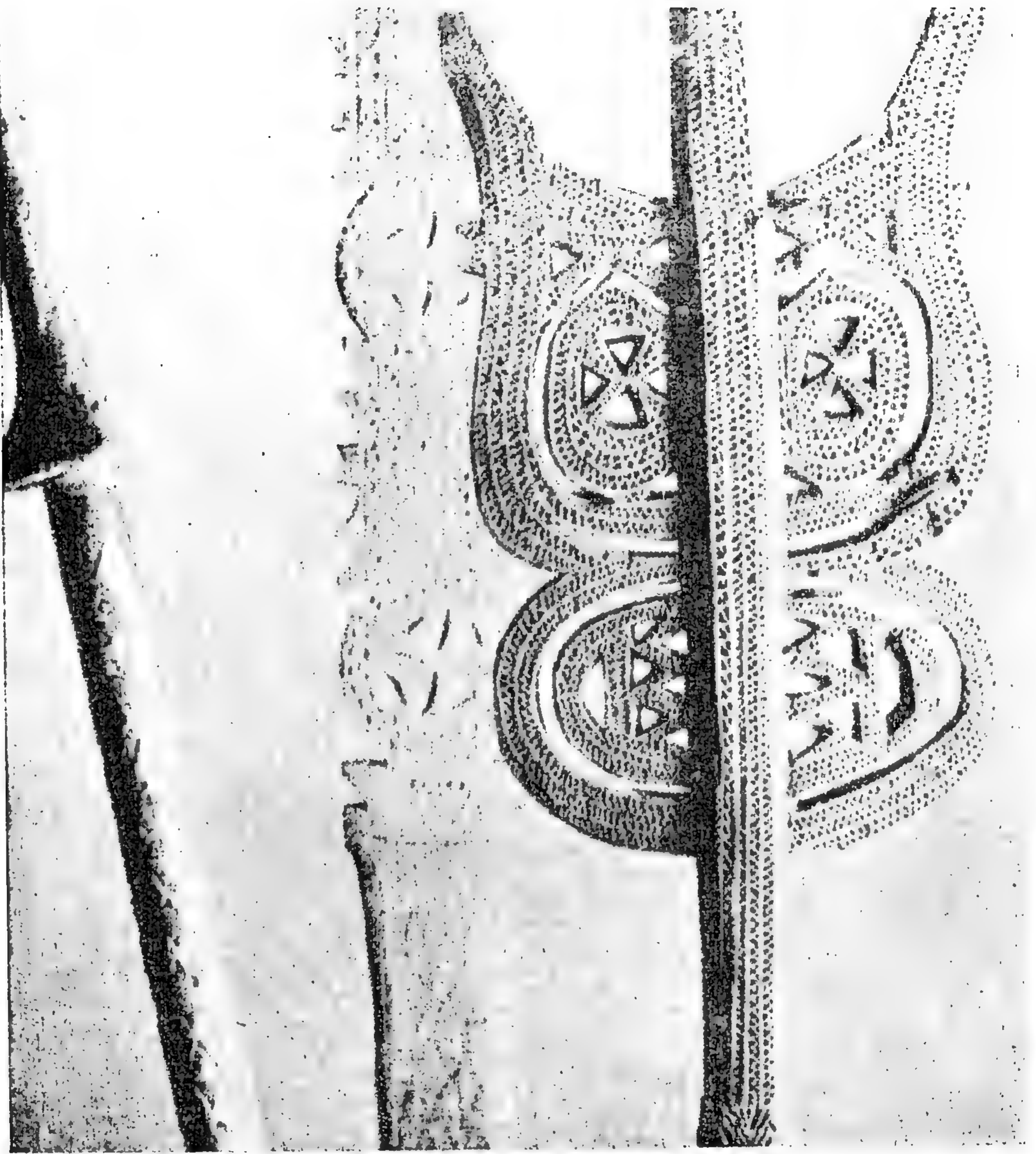
أنشئ متحف الفنون الشعبية لجمهورية رومانيا في عام ١٩٠٦ . وقد كان من الضروري إقامة هذا المتحف نظرا لغنى وتنوع أشكال الفن الشعبي وأنماطه في رومانيا . ولذا فهو يجمع في اهتمامه بين الفن الشعبي والاثنوجرافيا .

ولقد ازدادت المجموعة التي يضمها المتحف ، والتي تشتمل على مجموعات خاصة بشعوب رومانيا على اختلافها ، الى جانب مجموعات من بعض البلاد المحيطة برومانيا ، حتى بلغت ٤٠٠٠٠ قطعة . وهذه المجموعات مصنفة على أساس علمي دقيق طبقا لأنواعها ، والمناطق الاثنوجرافية التي تنتمي اليها ، والمراكز التي توجد فيها ، وطبقا لأنماطها وأشكالها المتنوعة ، ونموذجها الزخرفي ، وتطورها التاريخي . . الخ

وأدى نشاط المتحف المتزايد في السنوات الاخيرة الى تنظيم معارض تستمر لفترات محددة . وهذه المعارض لا تقام داخل جدران المتحف فحسب ، ولكنها تقام في أماكن أخرى أيضا . وللمتحف دور هام في هذا المجال إذ أنه بجانب المعارض - التي تهتم بإبراز موضوعات خاصة - التي تتخذ مكانها عادة في المتحف نفسه أو في المباني الملحقة بمتاحف أخرى فقد نظمت عدة معارض في أماكن عامة في مدينة بوخارست مثل بيوت الشباب والحدائق العامة والوكالات السياحية والمصانع . وإذا كانت المعارض المقامة خارج المتحف تهتم بعرض الفنون الشعبية بوجه عام ، فإن المعارض التي تنظم داخل المتحف تهتم بعرض موضوعات خاصة تقسوم بإبراز بعض جوانب هذا الفن مثل الأزياء الشعبية ، وفنون الحفر على الخشب ، والزخارف الشعبية .

ويمتد النشاط الثقافي والتعليمي للمتحف في مجال الاثنوجرافيا والفولكلور فيشمل دورات منتظمة تلقى أثناءها المحاضرات ، ويتسابق الشباب والعمال خلالها في كتابة موضوعات عن الفن الشعبي ، بالإضافة الى ما يقدم للمترددين

اطباق من الفخار
الملون من هوريزو .
من مقتنيات متحف الفنون
الشعبية ببوخارست



مغازل خشبية

من الفنانين • ولهذا نجد أن كثيرا من الفنانين وطلاب الأكاديميات والمدارس الفنية على حد سواء يقومون بأبحاث تهدف إلى جمع الشواهد التسجيلية •

وتشمل مجموعة المعروضات على جميع فروع الفن الشعبي الروماني • الفخار ، الخزف ، الأثاث ، النحت البارز على الخشب ، الأواني

عليها من عروض تليفزيونية وأفلام تسجيلية ومطبوعات ومقالات في الصحف •

ويضاف إلى ذلك ، أن الإبقاء على الحرف الشعبية وتطويرها ، والحصول على أشكال مستحدثة من الفن الزخرفي تجد من خلالها القيم الخاصة للفن الشعبي وسيلة للتعبير الحديث ، ويهم أيضا المشتغلين بالصناعات الخفيفة والكثيرين

والادوات المنزلية ، المنسوجات ، التطريز ،
الزخارف ، النحت على العظام ، الرسم على
الزجاج .

وترجم معظم هذه المعروضات الى فترة ازدهار
الفن الشعبي برومانيا ، من القرن السابع عشر
الى القرن العشرين ، وهى تحتل اصدى تمثيل
تنوع الفن الشعبى الرومانى وروعته .

الفخار والخزف

لقد تطورت صناعة الفخار تطورا كبيرا فى
رومانيا ، ويمكننا متابعة هذا التطور من خلال
المراحل الثلاث التى مرت بها هذه الصناعة ، وهى
الفخار الأسود ، والفخار الأحمر والخزف
المصقول .

وتزيد مجموعة الخزفيات بالمتحف عن ٧٠٠٠
قطعة .

المصنوعات الخشبية

تضم هذه المجموعة أكثر من ٤٠٠٠ قطعة .
وهى تستحق الاهتمام لسببين . أولا : تنوع
انماطها وأشكالها . اذ تشمل عناصر معمارية
كالابواب والأعمدة بجانب الاثاث الريفى ذى
الطابع الفنى والوانى التى تستخدم فى مختلف
المهن والحرف والادوات المنزلية كالمغازل . الخ

ثانيا : تنوع الأشكال الزخرفية بها رغم
بساطة الوحدات الزخرفية المستخدمة . وتعتمد
هذه الاشكال الزخرفية على عدة طرق أهمها
النحت البارز والغائر . وأهم الوحدات الزخرفية
المميزة لفن الحفر على الخشب برومانيا تلك
الوحدة التى تشبه ناب الدب مع عدد لا يكاد
يحصى من الوحدات التشكيلية المختلفة المستمدة
منها .

مشمغولات العظام والقرون

تتمثل هذه المجموعة فى الاوانى الدقيقة
المصنوعة ، بعضها من العظام والبعض الآخر من
مسحوق قرون الوعول ، وهى فى الغالب محلاة



القيمة فى رومانيا بأسرها . ويلاحظ أن الاسلوب الفنى المستخدم فى نسجها يشبه الى حد كبير أسلوب المنسوجات القبطية حيث نجد الموتيف النباتى ، أى الوحدات الزخرفية التى تعتمد على النبات ، والموتيف الزخرفى فى تكوينات ذات قدر كبير من الابتكار والأصالة .

الزى القومى

ومن الطبيعى أن يكون للزى القومى مكانة بارزة فى حياة الشعب الرومانى ، وأن يرتبط فى مادته وصوره بالاقليم المختلفة بعمل الانسان وظروف حياته ، وأن يتنوع بحيث يستوعب بأسلوب فنى كالكتان والحريير والصوف والجلد والفراء ، وهذا كله يفسر التطور الكبير الذى مر به الزى القومى من خلال الفولكلور .

وتتكون المجموعة من حوالى عشرة آلاف قطعة من الأزياء الوطنية التى تمثل مختلف المناطق الاثنوجرافية . ويلاحظ أن كل نوع من هذه الأزياء ذو طابع زخرفى خاص، فالاقمشة الكتانية تزخرف عموما بتطريز جميل، بينما تحلى الملابس الصوفية الثقيلة بالفراء .

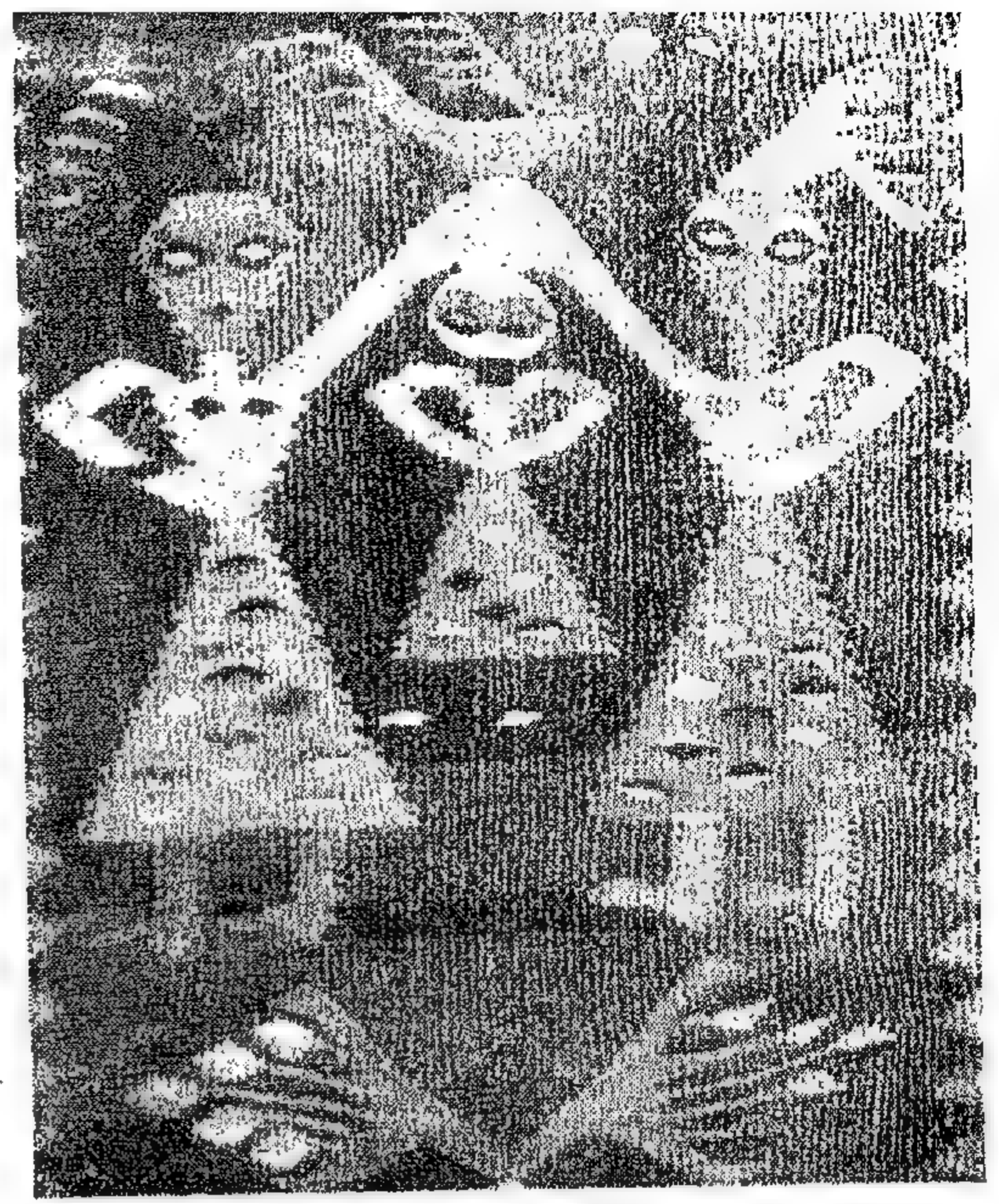
مجموعة الايقونات المنقوشة على الزجاج

وهى ذات طابع يمتاز بقوة التعبير ، بالرغم من عامل الاقتصار فى الرسوم والالوان المستخدمة . ويلحق بهذه المجموعة مجموعة بيض عيد الفصح الملون والصلبان الخشبية المزخرفة والأختام الخشبية لحبز القربان المقدس .

ويضم المتحف مكتبة بها ما يزيد على ٧٠٠٠ كتاب وحوالى ٥٠٠ مجلة . وقسم للصور يضم حوالى ٨٥٠٠ صورة و ٣٥٠٠ شريحة عن الفولكلور .

وجدير بالذكر فى أن هيئة المتحف تبذل اهتماما كبيرا لدراسة عنصر الابداع فى الفن الشعبى بكل ما فيه من عناصر مبتكرة ، الى جانب الاسس الحرفية التى يقوم عليها ، لمعرفة مدى استغلالها فى الفن الزخرفى الحديث برومانيا .

فكرى منير



بوحدة زخرفية على شكل الزهرة أو الشمس من مادة القرون البارزة أو منقوشة بالالوان .

مجموعة الآلات الموسيقية

وهى تضم تقريبا جميع أنواع الآلات الموسيقية الشعبية لا سيما الآلات التى تتميز صناعتها بقيمة فنية . وأبرز ما بها مزار الرعاة ذو النقوش الدقيقة وموسيقى القرب ذات الزخارف المعدنية .

مجموعة المنسوجات المنزلية

تنقسم هذه المجموعة التى تزيد على ٣٠٠٠ قطعة الى قسمين المنسوجات الصوفية والمنسوجات الكتانية والقطنية .

ويضم المتحف مجموعة متنوعة من المنسوجات الصوفية أغلبها من السجاد وأبسطة الحائط ، وهى أكثرها قيمة من الناحية الفنية . وتمتاز أبسطة الحائط بأنها رفيعة وطويلة بحيث تعلق بسهولة حول جدران الحجرات المنخفضة فى المنازل القديمة . ولا تقتصر أهمية المجموعة على أنها تمثل الفولكلور الرومانى فقط، ولكنها تمثل الفن الزخرفى عموما .

وتعد أبسطة اقليم أولتينيا احدى المجموعات

The first part of the booklet is devoted to the information deduced from the field-work survey, with respect to the distinctive features of Egyptian folk music.

The second part deals elaborately with the popular musical instruments.

The third one sets off to give a brief explanation of the recorded material, together with information about the participants in the material recorded.

A map of the U.A.R. is also attached to the booklet so that it may serve as a guide to the tourists and folklorists as well.

The writer reviews the material of the two discs, with special reference to labour songs, of which he cites many examples.

FOLK ART MUSEUM OF THE SOCIALIST REPUBLIC OF RUMANIA

The writer reviews the contents and extra-mural activities of the Rumanian Folk Art Museum in Bucharist, which was founded in 1906.

The existence of this joint museum of ethnography and folk-art is fully justified by the wealth and variety of the genres of Rumanian folk-art and by the historical and documentary value of this art as an expression of the people's creative abilities.

During the last twenty years the collections displayed increased considerably. They have reached about 40,000 objects, organized according to scientific criteria for every separate genre, category, ethnographic zone, types and variants, orna-

mental system, historical evolution, etc...

The museum carries on different extra-mural activities. Apart from exhibitions on special themes, usually opened in its premises, exhibitions have been organized in Bucharist in the various Youth Houses of Culture, parks, agencies of the National Travel Office, factories, etc...

Whereas the exhibitions outside the museum are as a rule general presentations of folk-art creations, the exhibitions on special themes organized in the museum set off certain aspects of this art — the national costume, wood notchings, the folk creations in the decorative art, artistic aspects of peasant interiors, the folk-art of certain regions, etc...

The educative and cultural activity of the museum also includes various cycles of lectures, competitions on ethnographic themes for youth and workers, television shows and radio-broadcasts, documentary films as well as publications and articles in the press.

The preservation and further developments of the traditional folk crafts and the achievement of certain novel forms of ornamental art in which the special values of the traditional folk-art should find a way of modern expression equally concern the light industry and the Union of Artists in Rumania.

The collection displays items belonging to all the genres and branches of Rumanian folk-art : pottery, carved wood, utensils and tools, furniture, fabrics, costumes and embroidery, ornaments, bone objects and stained glass.

Most of these items are original pieces belonging to the blossoming period of the Rumanian folk-art — end of the 17th century. They admirably reflect the rich typology and the splendour of Rumanian folk-art.

sent to him by Dr. Soheir Al Kalamawy one of the vanguards of folklore researches, as follows: «I started reading the book with a great sense of joy, that a colleague has accomplished, the work, I have always dreamt to carry myself one day. I thank and congratulate you for the success you have achieved in collecting your material and your thorough study of it ».

In the second volume, the author stresses the influence of the Thousand and One Nights on music. For example, Korsachov's famous Sheherzade, and on plastic arts.

The author concludes his book by reviewing the influence of these famous stories on newspapers, broadcasting service and television.

GALAGAMISH EPIC

By

Taha Bakir

Galagamish is one of the prominent literary works, widely recognised among epics.

The author here reviews the general features of the ancient Iraqi literature, being undeviated ; and known to us as it had been written by Babylonians and Sama'arians, 4000 yaars ago.

Repetition and flashbacks, leading to boredom and anticipation of events, weakening the sense of expectation, are of the main devices of this epic.

It deals with the ever lasting struggle between life and death, eternal ambitions, and cosmic phenomenae.

This epic has passed from the legendary stage over to that of verse ; being recorded on 12 boards, dating back to the

7th C. B.C. (This is the Ashorian copy of King Ashor Banibal).

It deals with the heroic deeds of Galagamish and his friend Ingido ; the story of the flood, together with Ingido's description of the underworld.

FOLKLORE WORLD

Presented by

Emile Azer and Fikry Mounir

RECORDS OF FOIK MUSIC AND SONGS

The writer speaks of an important event in folklore world. For the first time records of songs and popular Egyptian music are available both at home and abroad.

The Ministry of Culture has undertaken to circulate the records all over the world, with a view to give an animated picture of our music and folk songs, particularly for folklore lovers and students.

Professor Tiberio Alexandro, of Folklore and Ethnology Institute of the Socialist Republic of Rumania, and Emile Azer, an Egyptian folklore researcher, were commissioned by Dr. Sarwat Okasha, Minister of Culture, to make a field-work study of Egyptian folk songs and music to be recorded on discs.

The outcome of the big tour made by the mission was a considerable variety of recorded Egyptian folklore. Thirty eight representative musical pieces and songs were chosen to be recorded on two discs (33), which take about 120 minutes.

The two records have been supplemented with a booklet, translated into three languages. It is provided with an ample number of photos of folk musical instruments and folk dancing.

Here he presents to the Arabic Library a book on «Folklore» by Alexander H. Crab. It is considered a successful choice : first — as it is one of the fundamental references for specialised researchers of folklore. Second — this book is of the principal features of this human subject, still dependent upon comparative, descriptive and field work.

Alexander H. Crab is a great professor renowned for his linguistic and folklore achievements. He was influenced mainly by Sir James Frazer's 'The Golden Bough' and others like James Wendall Harris, and Gidion White ; nevertheless, he followed a special course of his own.

The translator has given the author his due. The book is divided into two parts. The first is what is known as popular literature, dealing with its various branches and forms. Ten parts are dedicated to the stories of «Al Gin», animals, local and foreign superstitions, etc.

The second part deals with the superstitious beliefs, studies of plants and animals, folklore of minerals, stars ; besides the traditions, rituals, magic, and the movements and tempo related to these rituals.

To give the reader an idea of the value of these studies, and the effort exerted in collecting its material, herein we review one of its parts, dealing with magic. It tackles the association of magic with science, its erroneous logic, primitivity different form, application, witchcraft, fortune-tellers, and magic tools, etc.

Such studies should incite our learned professor to collect the popular beliefs, of genuineness and influence on thought and behaviour. He cites as an example the bibliographical book of Ibn Al Nadeem on these beliefs.

One should recognise the efforts exerted by Ahmed Rushdy Saleh in sim-

plifying these terms to suit the Arabic language ; and in adjoining an English translation for these Arabic terms, and referring to the notables and references mentioned in his book.

A THOUSAND AND ONE NIGHTS

Of the books that have greatly influenced the Arabic library, is that of «A thousand and one nights» by Farouq Said.

The author says, the book is «but an attempt to prove the richness and flexibility of our folk traditions, being a subject of artistic inspiration».

The book is divided into 2 volumes. The first deals with the nature and essence of the book ; reviewing the different opinions, for entitling this collection of folk stories as the Thousand and One Nights. It also deals with the identity of its author, the date of its composition ; the different languages into which it has been translated, and the researches dealing with the original texts of this book. He has also reviewed the opinions of authors like, Von Homer, Bertin, Macdonald Litsman, and Dussachi who has reached a conclusion in his researches, that the book is of Arab origin, and is neither Persian nor Indian as others have claimed.

The author here analyses the book ; displaying the environments, the cities, deserts, rural regions and means of transport as mentioned in these folk stories, and their association with each other.

He also makes mention of the different types of kings women, merchants, craftsmanship, beggars and human relationship.

In order to give the reader an idea of the great efforts exerted by the author, it is sufficient to mention herein a letter

face of man. It is symbolized by the terrible masks used on ceremonial occasions, for in communicating with ancestors, man must appear in his true face.

In their art, they do not blindly follow their instincts, but the precise teachings of their ancestors. They are not governed by witch-doctors and sorcerers as claimed. They believe in a superior, powerful « Almighty », who inhabits heaven; that after creating man, has ceased to be concerned with him. So the Africans resort to their ancestors and totems as intermediates between them and the Almighty.

The totem is the symbol of power and vitality, i.e. of femininity. Ancestors are the symbol of virility, heroism and knowledge of the Universe. The marriage of the two gave birth to life itself and to the dynamic and active existence.

The body is used by invisible forces. When they forsake the fading form, they wander in the universe.

Ancestor-worship is a recognition of the central of hidden forces over manifest existence.

Thus, man has two faces : one apparent, the other hidden ; yet immortal as the sun, the sea and rocks.

TAWADUD THE SLAVE

By

Dr. Hussein Moe,ness

Many consider « A Thousand and One Nights » as pastime book, full of trivial stories. It happened that they have turned out to be the most widely read stories of our literary works, and translated into all languages of the world.

The author, here, cites, as an example of the serious stories that of Tawadud the

Slave. The story is that of a rich merchant, who gave his son « Abu Al Hosn » a good rounded education.

On the death of the father, the son's grief was deep. His friends tried to draw him out of his seclusion, and grief. But this cost him all his father's riches, and he was left with nothing but Tawadud, who was renowned for her beauty and wide learning. She advised him to sell her to the Sultan at the price of ten thousand dinars.

The Sultan was overtaken by her, and paid Abu Al Hosn a hundred thousand dinars, and kept her at his palace. But she requested to be returned to her owner, whom she married, and as a reward for her fidelity, the Sultan appointed him at the palace.

This story was widely read in the west ; but the name was mis-read as Todr, and later was known as « Theodor » Lope De Viga composed a book entitled « Theodor ». Mayer Ber, the musician, composed the magnificent opera « Abu Al Hosn ». Lehar presents a scene in his play « Land of Smiles », dealing with Tawadud. Another adaptation of Tawadud is to be found in Anatole France's « The Scarlet pimpernel » .

FOLKLORE LIBRARY

Alexander H. Crab

Folklore science

Translated by

Ahmed Rushdy Saleh

Ahmed Rushdy Saleh is considered among the vanguard of folklore, who has participated in defining its scope and correction of its terminology. He is known for his works on popular literature, which are considered as principal references to those interested in folklore generally, and popular literature specifically.

ties of the people. This is carried out through the collection of the folk raw material from its bearers.

There are numerous methods for collecting the folk articles ; most important of which is that which seeks to get them from their very local environment. This is the geographical method. It is mainly concerned with the locality of folklore phenomena, their origin and prevalence.

Another method is that of collecting the folk articles from history books, manuscripts, records, documents and the memoirs of travellers. The chief interest of the followers of this method is focused upon the history of the folk phenomenon ; tracing its rise and the several phases it has undergone. This is known as the historic method.

The collector of the folklore material should be invested with the qualities of tact and tolerance. He must be good-natured, bearing in mind the following :

- 1) He has to be fully acquainted with his field of research.
- 2) He must make acquaintance with one of the natives of the locality wherein his centre of research lies for his guidance.
- 3) He has to gain full knowledge of the circumstances and patterns of life of his given locality.
- 4) He has to provide answers to the traditional questions such as : what, why, where, etc...
- 5) He must be well equipped for his field work research.
- 6) He has to give clear explanation of his work to the inhabitants of his given locality.

FOLKLORE SCENE

THE ADAEKESEE

(African Folklore)

The Adaekese is one of the greatest religious and national ceremonies at which the spirits of the dead rulers are propitiated, their names and deeds recalled, asking their favours and mercy. It was instituted by the great supernatural priest Akomfa Anoyke, who stated that the occupant of the Golden Stool, was to be the father and supreme ruler of the Ashanti.

The Ashantis, believe strongly in the continued existence of their ancestors ; hence they make offerings for them, and for the purification of their souls.

On the morning of the festival, the people, dressed in their costly costumes, adorned with gold ornaments, made their way towards the Dwaribem. Then the chiefs had taken their positions in order of ranks, meanwhile the Dwaribem was crowded with people of all classes.

Shortly after, the royal procession entered followed by the Golden Stool, the visible symbol of the mystical and religious unity of the Ashanti nation, among the insignia was the Mpomponsuo (a state sword, on the blade a gold cast of a coiled snake).

Later the Queen-mother arrived, in a beautifully decorated hammock. The Ashentehene seated on a raised dais, was greeted by the Amanhene and other chiefs.

AFRICAN MASKS

Man has two faces : One apparent, the other hidden, yet immortal as the sun the sea, and rocks. The other is the real

house abounds with relief especially in the shape of china-ware, that is telling of Nubian hospitality. Those plate-shaped decorations are arranged in a lovely geometrical manner.

The water motif (which might be traced back to the Pharaonic epochs), china-ware and religious symbols presented the unifying element of the whole decorations of the village at large and its relief in particular.

The article is fully illustrated with photos.

FOLKLORE PERMANENT EXHIBITION AT WEKALET AL-GHOURY

By

Dr. Osman Khairat

The magazine takes pleasure in presenting this research on the occasion of the resolution issued by the Minister of Culture to adjoin the popular possessions at Wekalat Al-Ghoury to the Folklore centre, so as to be a permanent folklore exhibition.

The author begins his article by reviewing the past and present history of Wekalat Al-Ghuory. The era of Sultan Al-Ghoury (9th C. of Al Hijrah — 15 C. B.C.) witnessed a great architectural activity.

These famous buildings tower the list of the numerous monuments of his era varying between religious, civil and military buildings. There was constructed in one region a huge monumental collection of buildings, composed of a school, a dome, a library, a public drinking place, a house, Al Wekala itself and a public bath. It is, almost, the greatest monument surviving

in good condition, since the age of Al Maleek.

The Wekala was founded by Al-Ghoury in (915 of Al Hijrah). The Monuments Department has exerted great efforts in repairing and renewing these buildings ; after being left for years and years carelessly. In 1961 it was affiliated to the Ministry of Culture and National Guidance. Later it came to be supervised by the general administration for Fine Arts. It has become a centre for intellectual and artistic activities.

The Wekala has a centre for traditional technical craftsmanship, enlisting, engraving shell adorning, tent decorating, Arabic hand-writing and coloured glass.

Having as an objective, the revival of the popular traditional arts, the centre tended to obtain genuine models of these arts.

An annual cultural round is heldt at Al Wekala where lectures are delivered and discussions held, together with cinema shows. Thus Al Wekala is not only a monumental model for the true Islamic Arab architecture, but also one of the main features of Cairo. rit for tourism.

THE COLLECTION OF FOLK ARTICLES

By

Safwat Kamal

The writer starts by attempting a definition of folk data. They are roughly speaking, the elements of which all the aspects and articles of folklore are made up.

The science of folklore, he says, has recently had its special domains of study which serve to reveal the creative facul-

'EL-MANAR EL-HADITH'

A SHADOW PLAY

By

Dr. Fo,ad Hassanein

'El-Manar El-Hadith' (which means modern lightnous) is adapted from one of the oldest shadow plays. It deals with one of the glorious phases of Egypt's struggle against imperialism.

The shadow-player Hassan El-Kassas lighted on a manuscript while touring Upper Egypt in the 19th century. It provided him with the basis for reviving the art of shadow play in Egypt.

The manuscript is not wholly extant. It exists in bits and pieces. In his review, the writer presents parts of the play as examples of the poetry and the style used which are in colloquial Arabic.

FOLK CONCEPTIONS

ASSOCIATED WITH BEADS

By

Sa'd El-Khadem

Bead ornaments have a very ancient history, dating back to time immemorial. Iraqui bedouin women wore ornaments made of certain Babylonian cylinders. Their husbands were in the habit of excavating Babylonian ruins in the hope of finding those antique cylinders to present their wives with. This unique kind of necklaces was a source of joy and pride to those women who could get hold of it as it was commonly deemed sacred and of a magical power of good omen.

The same holds true of the women-shepherds of Krete who have been accustomed to use ancient cylendrical seals as ornamental necklaces.

It is interesting to note that the association of ancient seals with folk conceptions is not confined to the people of Iraq and Krete. It is also popular in Egyptian folk conceptions. It appears in what is called 'Moushahara', i.e. a necklace made up of heterogeneous stones. Some of them might be traced back to the Pharaonic, Greek, Roman, as well as Coptic and Islamic civilizations. Popular conceptions have claimed that women's sterility could be cured by means of soaking the necklace in water, taking a bath with this water, and then wearing it round the neck or the wrist.

The writer dwells on the various sorts of charms and talismen made of stones, beads, metal, wood, bone, leather and horn, giving a full account of their association with folk conceptions, as regards sterility, fertility, good omen, marriage rites, revenge and the evil eye.

ADENDAN

THE VILLAGE OF RELIEF

By

Gawdat Abdel Hamid

A brief sketch of the village of Adendan which had been situated on the eastern bank of the River Nile, at the far south of our borders, and is now immersed by the Nile waters.

Adendan had the genuine traits of Nubian folk-art. Its plastic arts, notably relief, tend to simple geometrical decorative patterns. The relief of Adendan typically reflected the Nubian aesthetic sense and adherence to the Islamic creed. This is clear in the choice of subject, symbol and the way of execution.

The house of Adendan is the centre of artistic creation. The facade of the

In France, ethnological studies are associated with the French colonialism in Africa. Later due care has been paid to the French folklore itself ; dealing with the French society, technology, customs and traditions.

In England, institutes for folklore studies of traditions, ballads, popular musical instruments, and ethnological science, were established.

WAYS OF FOLK DANCING

By

Sami Zaghloul

The writer is concerned with the constituent elements of folk dancing as regards its style, form and category. He defines the style of folk dancing as the way or the movements through which the people's emotions and thoughts are expressed. This psychological aspect, together with the artistic aspect constitute the communal-tendency for dancing.

The style of folk dancing is largely shaped by the geographical factors as well as the social and economic conditions.

Folk dancing affords the people a perfect medium for expressing the joy of life, personal and sexual yearnings, the aesthetic sense, their national consciousness, together with the innate imitative and exhibitionist desires.

The writer makes a particular mention of the mood of folk dancing when presented on the stage. The psychological aspect is as integral a part of the dancing as its technique. He fully analyses each aspect — the inward and the outward — maintaining that they are part and parcel of each other.

The inward aspect of folk dancing is conditioned by the mode of life, the historical, ethnographic, social and economic factors and the various folk crafts. The latter is conditioned by the environment, national and local dress and music. The quality of folk music accompanying the dancing exercises an equally wide influence on the style of folk dancing.

DIFFERENT TRENDS

TACKLING THE FAIRY TALE

By

Dr. Mahmoud Fahmy Higazy

Researches dealing with the fairy tale have worked on two principles :

- a) Analysis of the nature of oral forms of folklore.
- b) Analysis of the nature of folklore civilization.

Folklorists have carried their works for long on the association of folklore wording with philology and sociology.

The three essential constituent elements of the fairy tale are :

- 1) Folklore (based on old stories).
- 2) The story teller.
- 3) Contemporary stories.

For the fusion of the philological and the social methods, the following principles are to be followed. An accurate recording of the folkloric material ; a study of the basis of local stories ; a presentation of the different styles and characteristics of this fusion.

With the completion of these steps, comes that of evaluation.

A BRIEF SUMMARY OF THE ARTICLES AND STUDIES OF THIS ISSUE

Translated by

Fikry Mounir and Samira Soliman

DISSIMINATION OF FOLK HERITAGE AND THE ROLE OF FOLKLORE BEARERS

By

Fawzi El-Anteel

Early schools of folklore had been, in a sense, little interested in the question of the dissimination of folk heritage. It is only of recent that theories of diffusion as that of the 'emigration' of folk-tales have emerged.

Researchers have come to recognize two main channels for the diffusion of culture, namely, emigration and borrowing. Diffusion, as it were, implies three specific processes :

- 1 — The presentation of the cultural elements to the community.
- 2 — These elements being accepted by the community.
- 3 — The fusion of these elements in the already existent culture.

The writer then dwells on the role of folklore bearers. For a fuller understanding of the folk heritage — its origin, evolution and dissimination — we have to focus our attention on the social environ-

ment associated with it as well as the folklore bearers who are of two sorts, active and passive. We have also to take into account the various temperamental factors of the successive generations of folklore bearers.

The writer touches on the influence of social religious and political revolutions, giving a full account of the relation between folklore bearers and its dissimination based on field-work studies.

EUROPEAN FOLKLORE CENTRES AND INSTITUTES

By

Dr. Nabila Ibrahim

Various European countries have exerted great efforts for the preservation of their folk traditions.

In Germany the Grimm brothers, for fear of the extinction of their German folk traditions, owing to the foreign invasion, collected the material of the genuine German folk traditions.

In Finland, Elia Lonroth, composed his famous epic « Kalivela », dealing with the struggle of the Finnish people for their independence.

It must be borne in mind that folklore is an alive and inexhaustible force. It goes on in harmony with the rhythm of social life. Besides bearing the past heritage, it adapts itself to the present circumstances of modern life.

Actually, a lot of past traditions and superstitions vanish owing to the tremendous technological and scientific progress. Yet old ways of thought and expression emerge with novel vogues.

Therefore, we find that the influence of modern thought in giving rise to novel forms of folklore has become among the most important branches of folklore study today.

Again, the material side of folk culture has come to be an important element with respect to the concept and methods of folklore study, e.g. the agricultural implements and the folk crafts.

The writer lays a particular stress on the point that the industrial revolution, whatever might be its force, never eradicates the body of folklore. Folklore, he maintains, is a unifying link between the individuals of a certain community; it does not hamper the individual personality and social progress, since it is an indivisible part of both. By virtue of this,

folklore combines the essence of humanity, the nationalistic sense, together with the advantage of reflecting human society at large as well as the features of the individual.

Folklore is usually resorted to during personal or communal predicaments, as it provides an expression of one's aspirations and a way out of fears and apprehensions. It is worthy of note that folklore does not reshape dreams into epics, legends, tales and songs; rather it responds to the psychological realities as well as the social and national realities of the present.

The Society of Technology and Science

While we are implementing the modern state which is based on science and technology, we have realized that modernism does not imply divesting ourselves of our glorious heritage and national culture

Thus genuineness, is a vital factor in our present historical stand.

In conclusion, he says that we are fully aware that folklore, by dint of incorporating the genuine culture of the whole people, does not curb scientific and technological development, on the contrary it enhances it.

FOLKLORE BETWEEN SCIENCE AND TECHNOLOGY

By

Dr. Abdel Hamid Yunis

A great change has come over the methods and domains of folklore study in the last few years, that it has become an almost independent science. Folklorists have been enthusiastically calling for a speedy collection and evaluation of the various folkloric articles because of the considerable changes brought about the rural life by the industrial revolution. Consequently, the common expression 'survivals' appeared in folkloric terminology, i.e. recording the prevalent customs and beliefs in the countryside and rural communities before they vanish.

The folklorists' conception of the people at that time, as consisting in the rural communities, might account for this enthusiasm. We have to admit that folklorists stuck to this limited view for a fairly considerable period of time.

The domain of folklore studies, having been widened, has come to embrace the several folkloric aspects..

It fluctuated between the moral or spiritual aspects, and those whose interest

was to preserve some arts and traditional crafts from extinction under the sweeping current of the machine.

The correction of the concept of folklore and the widening of its sphere is indebted, in a great measure, to the recognition of the intellectual and psychological realities of the educated classes and their subsequent inclusion within the field of folklore study. It has been proved that superstitions, omens and fatalism are not confined to the rurals, but similarly prevail among the educated and intellectuals. Thus the field of folklore study has come to embrace all classes of people.

An equally important modification of the concept of folklore is that recently reached by folklorists, holding that folklore is not the outcome of one age, nor is it some fossilized remnants or sediments of an ancient past. Folklore is a flexible organism that is ever alive and ever renewed. Being an integral part of society, it has vital and human functions to fulfil. *Folklore is never extinct*



Editor in Chief :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

Art Director :

EL-SAYED AZMY

Editorial Secretary :

FIKRY MOUNIR

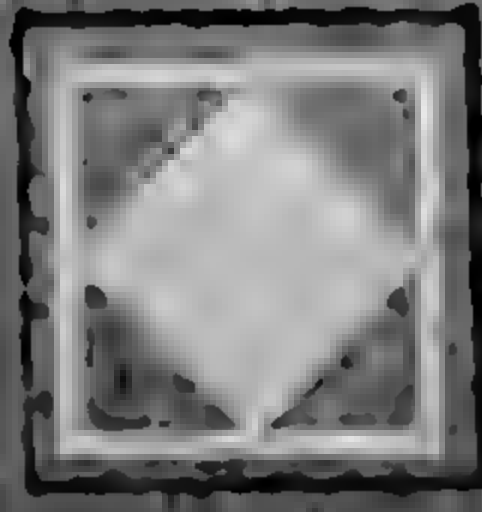
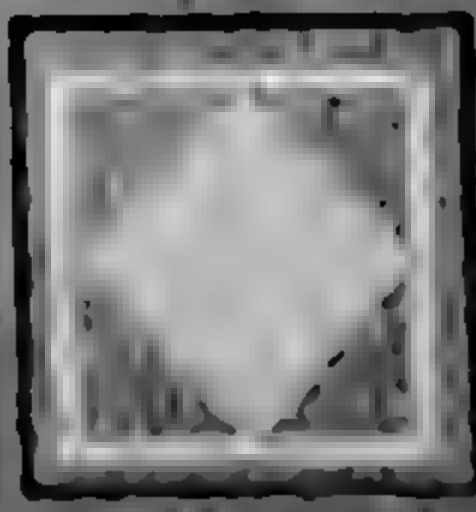
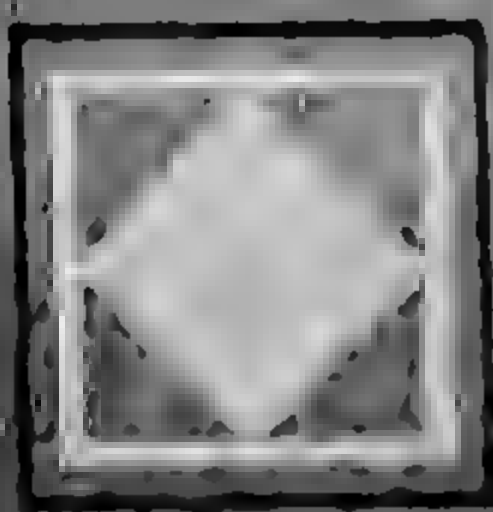
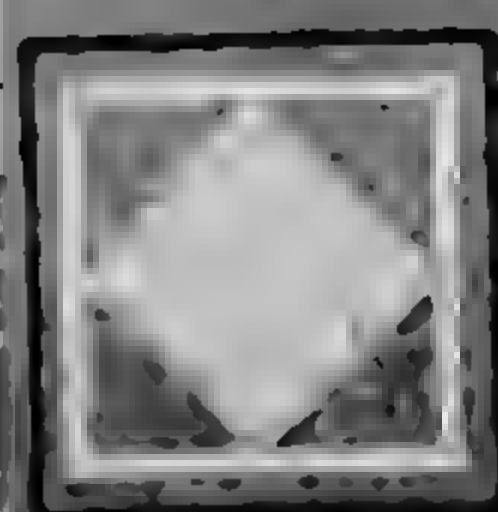
A Quarterly Magazine

Published by

The General Egyptian Organization

for Editing and Publishing

Office : 5, July 26 Street



الفنون

الشرقية

العدد ١٠٠

١٩٥٠





وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

رئيس التحرير

الدكتور عبد الحميد يونس

هيئة التحرير

الدكتور محمود الحفنى
أحمد رشدى صالح
عبد الغنى أبو العينين
فوزى العنتيل

المشرف الفنى

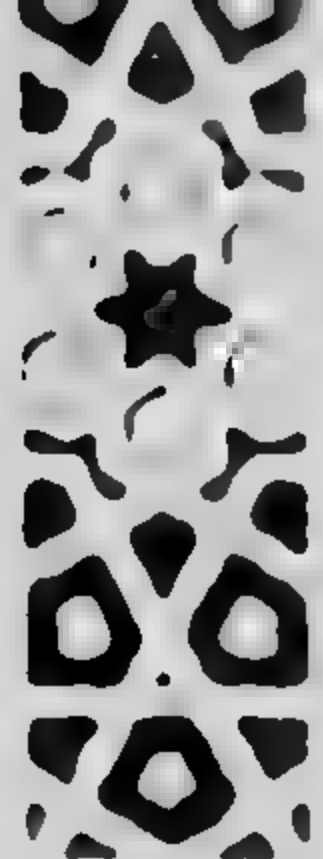
السيد عز محمد

سكرتير التحرير

فكرى منير

الموضوع	الصفحة
التراث الشعبى وكيف نعمل على صيانه الدكتور عبد الحميد يونس	٣
المنهج التاريخى فى علم الماثورات الشعبية الدكتور محمود فهمى حجازى	٩
دراسات فى التراث الشعبى فى مصر احمد مرسى	١٨
الدراسات الشعبية فى فنلندا الدكتور نبيله ابراهيم	٢٨
المصريون فى النوبة فوزى المنتيل	٣٨
فى عادات وتقاليد الاغريق احمد عثمان	٤٣
سوكا والطيور البيضاء عمر عثمان خضر	٥١
الزير سالم بين السيره والمسرح احمد شمس الدين الحجاجى	٥٨
الفن الشعبى فى الواحات البحرية الدكتور عثمان خيرت	٦٥
دراسات تشكيليه شعبية فى بلاد النوبة جودت عبد الحميد	٨٠
خمسة ايام بين الاثار الشعبية فى الصعيد محمود السطوحى عباس	٨٥
ابواب المجله	٩٣
جولة الفنون الشعبية احمد آدم	٩٤
مكتبة الفنون الشعبية احمد مرسى	٩٨
عالم الفنون الشعبية فكرى منير وأميل عازر	١١٠

الرسوم التوضيحية بريشة
فوزيه رزق الله
سوسن الشافعى
ناديه يوسف
اليس عزمى
فتحي احمد
سعد حسن
ششتاوى ابراهيم



مذكرات فكرية لنور الدين الزركلي



بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

من الطبيعي ان يستعمل التخطيط العلمى المنظم لحياتنا الثقافية مناهجه وأدواته ، فتبرز الى الوجود « جمعية التراث الشعبى » وأن تقتحم ، منذ اللحظة الاولى التى تم فيها مولدها مجال الدراسات الشعبية متتبعة المادة المجموعة ناقدة مناهج التمييز والتسجيل ، مكونة فى الوقت نفسه رأيا عاما يضبط خطوات الجمع والتصنيف والدراسة جميعا .

ومن الظواهر التى تستحق الانتباه أن ظهور هذه الجمعية لم يكن استجابة لهواية قلة من الناس ، وإنما كان تحقيقا للشعور الملح بتكامل الجهود التى تبذل فى مجال الدراسات الشعبية وكانت بذلك تأكيداً واقعياً لما ينبغى أن تكون عليه الحياة الثقافية والفكرية ، نتيجة لضرورة حتمية تفرض الحياة وجودها طبقاً للقاعدة التى تضع العضو أو الجهاز القائم بالتنفيذ ثمرة لوظيفة حيوية لا بد من الوفاء بها . ولم يكن الاسهام فى هذه الجمعية مقترناً فى أوله أو سياقاً بدعاية تخلق الجوّ أو الحافز للانضمام اليها ، وإنما كان أقرب الى لقاء متخصصين فى موعد مضروب من قبل للتضافر على النهوض بتبعات مشروع حيوى لا بد من تنفيذه ويعد التخلف عنه ضرباً من القصور أو الإهمال اللذين يحاسب عليهما الضمير الفكرى - ولا نقول الضمير الاخلاقى - وهما هى الجمعية تواصل نشاطها وتعمل على متابعة التراث الشعبى وتستجيب لها ارادة المثقفين فى شتى أنحاء الجمهورية العربية المتحدة بل فى الوطن العربى بأسره .

ولقد كان العمل فى مجال الدراسات الشعبية يسير وثيداً ، تحكمه مناهج نظرية وعملية ، ولكنه كان مقيداً فى الوقت نفسه بضرب من العزلة فرضتها بعض الظروف ، بيد أن ظهور هذه الجمعية قد حطم تلك العزلة ، لا بين المتخصصين فى العالم العربى فحسب ، ولكن بينهم وبين العاملين فى مجال الدراسات الشعبية فى العالم بأسره ، لأن على هذه الجمعية

أن تتبادل المعارف والخبرات مع الجمعيات المماثلة وما أكثرها . . ان على هذه الجمعية أن تسهم فى النشاط الدولى وأن تتابع المؤتمرات الخاصة بالتراث الشعبى وبالفولكلور وأن تحضر هذه المؤتمرات ، وأن تجعل عواصم العالم العربى مركزاً لبعض هذه المؤتمرات ، وأن تخلق المناسبات لعرض المقتنيات وافتتاح المتاحف والتعريف بالجهود والدراسات . وحسبى أن أسجل ، بهذه المناسبة ، فقرات من الموسوعة البريطانية عن الجمعيات المماثلة ليتبين القارئ أهمية « جمعية التراث الشعبى » ومكانها كحلقة واضحة من حلقات العمل من التراث الانسانى :

جمعيات الفولكلور والتراث الشعبى :

ازداد الاهتمام بالفولكلور فى منتصف القرن التاسع عشر فأصبح الكثير من الدارسين فى نشر أبحاث فى الفولكلور بالجرائد والمجلات ومنها جريدة « نوتسى آند كويريز » Notes and Queries التى أسسها و . ج . تومز عام ١٨٤٩ . وفى سنة ١٨٧٦ نشر فى هذه الجريدة خطاباً يدعو الى تكوين جمعية تضطلع بجمع وطبع كل « الأجزاء المبعثرة من الفولكلور التى نقرأ عنها فى الكتب ونسمع عنها من الرواة » .

وبعد عامين أنشئت فى لندن جمعية الفولكلور واختارت و . ج . تومز رئيساً لها ، ج . ل . جوم سكرتيراً فخرياً . وكانت مهمة الجمعية أن تنشر كتباً وأبحاثاً فى موضوع واحد تتناول الفولكلور بوجه عام وتصدر دورية تتضمن « تلك المذكرات المتناثرة عن الحرافات الشعبية والأساطير والاشعار القصصية التى تكاد تكون الآثار الوحيدة للميثولوجيا البدائية فى بلادنا » . وقد ظهرت هذه الدورية لأول مرة فى فبراير عام ١٨٧٩ باسم « ذى فولكلور ريكورد » وكانت فى مبدأ الأمر تصدر سنوياً

ثم أصبحت فصلية تصدر باسم « فولكلور » .
وعلى الرغم من أن الجمعية التي تكونت حديثا
اهتمت بالتراث الشعبى فى بريطانيا وأيرلنده
ولا سيما ذلك التراث المعرض للانقراض
بسبب التغير السريع فى الاحوال الاجتماعية
فى هذا العهد فان نشاطها لم يكن مقصورا على
الفولكلور البريطانى بل تعداه الى الفولكلور
فى البلاد الاخرى وكانت هذه الجمعية هى الاولى
من نوعها ولكن سرعان ما أسست جمعيات
الفولكلور الامريكية على غرار الجمعية الانجليزية
ولكنها تختلف عنها اذ أن الدراسات التى تقوم
بها تهتم الى حد كبير بالتقاليد والمعتقدات عند
القبائل الهندية البدائية فى شمال أمريكا . ثم
تكونت بعد ذلك جمعيات مماثلة أو انشئت
معاهد فى المانيا وفرنسا واسبانيا وشبهه
جزيرة اسكنديناوة ورومانيا وتركيا وجنوب

أمريكا وغيرها . وبعض هذه الجمعيات - على
خلاف الجمعية البريطانية الرائدة - اشتركت
منذ البداية مع الجامعات المحلية أو مع حكومة
البلد المعنية . وهكذا يرجع الفضل فى انشاء
أخرى فى أوروبا وأمريكا الشمالية . وفى عام
١٨٨٨ أسست فى الولايات المتحدة جمعية
المعهد السويدي لايبحاث الفولكلور الى متحف
نورديسكا وجامعة ستوكهلم . ومعهد الابحاث
فى اللهجات السويدية والفولكلور وحيانة
الشعب . الذى قام فى الاصل على تطوع
المدرسين والطلبة فى أيسالا Mppsala
وأصبح فيما بعد جزءا من جامعة أيسالا وكذا
مدرسة الدراسات الاسكتلندية التى أسست
عام ١٩٥٢ وأصبحت جزءا من جامعة ادنبرة .
وفى سنة ١٩٥٩ بدأ العمل فى معهد كوبنهاجن







التقاليد والعادات وادى الى جمع مادة قيمة وبخاصة في الاقاليم (فى يوغوسلافيا وسائر بلاد البلقان) حيث كان قد برز التغير فى طرق العيش عند الفلاحين وبدأ التحول الواضح الى الأخذ بأسباب الحضارة الحديثة .

ثقافة الجماهير

ومن حسن الطالع أن يقترن انشاء هذه الجمعية بخلق رابطة وثيقة بين مركز الفنون الشعبية بالقاهرة وبين أجهزة الثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة . وليس من شك فى أن هذا المركز سيكون ، أولا وقبل كل شيء ، بمثابة

شمال أوروبا للأدب الشعبى الذى يتناول فحص المادة من جميع أنحاء اسكنديناوة ويتلقى هبات من الدنمارك وفنلندة والنرويج .

وفى ايرلندة انتعشت الدراسات الفولكلورية بالازدهار الثقافى واللغوى الذى أعقب التغيرات السياسية فى تلك البلاد بعد الحرب العالمية الاولى واستت جمعية الفولكلور الايرلندى فى سنة ١٩٢٦ وبعد أربع سنوات أنشأت الحكومة معهد الفولكلور الايرلندى الذى حلت محله لجنة الفولكلور المعانة من الحكومة . وفى بعض البلاد الاوربية الصغيرة شجع تدفق الشعور الوطنى خلال النصف الاول من القرن العشرين دراسة



وهكذا تلتقى الجهود على اختلاف أوساطها
 .. ستلتقى جهود الاكاديميين مع العاملين في
 مجال التخطيط الثقافى .. ستتكامل دراسات
 الجامعيين مع أعضاء جمعية التراث الشعبى
 وتفيد من ثمرات مركز الفنون الشعبية ..
 ويقف الرأى العام المثقف وراء هذا النشاط
 المتكامل ، يرحب به ، ويخلق الجو على استمراره
 ويضبط خطواته ، ويقوم من ارادة البحث
 والاستكشاف والتثقيف مقام الضمير من
 الانسان ومقام المحكمة العليا من الهيئة
 الاجتماعية .

د . عبد الحميد يونس

الدراسة العملية لأجهزة الثقافة الجماهيرية
 وليس من شك أيضا فى أن هذه العلاقة الوثيقة
 التى برزت من تقدير الجانب الوظيفى للثقافة
 ستتيح لمركز الفنون الشعبية مجالا أرحب
 للعمل وجهداً أنشط فى التسجيل ولن يكون
 مقيدا بمقره فى القاهرة ولكنه سيمد جناحه
 على مختلف المحافظات وسيدكى الاهتمام بجمع
 التراث الشعبى وتصنيفه وعرضه ولن يمر
 طویل وقت حتى نشهد فروعاً لهذا المركز
 خارج القاهرة وحتى نسجل نشاطاً متحفياً
 غير مقيد بالآثار القديمة .. سيخرج الى الوجود
 المتحف الاقليمى فى مرسى مطروح وكوم امبو
 وغيرهما .

المنهج التاريخي

في

علم المأثورات الشعبية

بقلم: الدكتور محمد فهمي مجازي

((لا تقتصر النظرة التاريخية للتراث الحضاري الجماعي على بحث قضية أصل الظواهر المختلفة واحدة واحدة ، فإليها أن تعنى عناية خاصة بفهم موضوع المحافظة والتحول والتمسك بالتقاليد والتغير أي بقضية التطور التاريخي للظواهر ، فالمنهج التاريخي يرى أن أساليب الشعب في الحياة المتغيرة في إطار الظروف التاريخية سمة أساسية من سمات الحضارة الشعبية .

كارل كرامر
استاذ المأثورات الشعبية
بجامعة ميونيخ

الحضارة الشعبية موضوع البحث في علم المآثورات الشعبية ليست ظاهرة استثنائية ثابتة حتى تبعد عن الديناميكية التاريخية ، كما انها ليست وليد لحظتها فهي تعرف الاشكال السابقة ومراحل التطور ، ولا بد أن نتوسل في فهمها بالنظر في تاريخها نظرا علميا . والمنهج التاريخي هو احد المناهج المعروفة في علم المآثورات الشعبية وهو أقدم هذه المناهج . عرفه البحث العلمي بأنه ثمرة من ثمار المدرسة التاريخية الألمانية في القرن التاسع عشر ، فقد اتسمت العلوم الانسانية المختلفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بالنزعة التاريخية وحاول كل علم ان يكتب تاريخا للموضوع الذي يتناوله ، ولذا ظهر علم المآثورات الشعبية علما تاريخيا يهدف الى دراسة الحضارة الشعبية والحياة الشعبية في ابعادها المآثورة وطرزها المتوارثة والمتغيرة .

لقد اتضحت معالم المنهج التاريخي بالدراسات التطبيقية لعدد كبير من المؤرخين في مختلف فروع النشاط الانساني في القرن التاسع عشر ، وبالدراسات النظرية التي قام بها درويسن حول طبيعة العلوم والمعرفة التاريخية بمجالها وحدودها . فرق درويسن في كتابه البحث التاريخي ١٨٦٨ بين العلوم التاريخية من جانب ، والعلوم التجريبية والسياسة والقانون والاجتماع من الجانب الآخر ، فالعلوم التاريخية تبحث الماضي ، وهدفها هو تبين طبيعة العلاقات التي سادت في مرحلة ما من مراحل الكون ، فالعلوم التاريخية لا تعنى بتاريخ الارض أو الكون أو الخلق بصفة عامة بل تهتم بالانسان في المرحلة التاريخية التي وصلتنا اخبارها بيد الانسان وفوق هذا فان العلوم التاريخية لا تدرس الوقت الحاضر تاركة هذا الموضوع لعلوم مختلفة منها السياسة والقانون والاجتماع .

وهناك فرق أساسي بين دراسة علم الاجتماع لظاهرة من الظواهر ودراسة علم المآثورات الشعبية لنفس الظاهرة . يحاول الأول دراسة الحقائق القائمة في ابعادها المعاصرة وينزع الآخر الى البحث وراء هذه الظاهرة في تاريخ المجتمع

فيد الدراسة أو في تاريخ البيئة الصغيرة . ومن هنا لا يكتفى علم المآثورات الشعبية بالوسائل الميدانية المتعارف عليها في علم الاجتماع بل يتوسل كذلك بالمصادر المختلفة التي يتوسل بها البحث التاريخي بصفة عامة . غير أن علم المآثورات الشعبية يستفيد اليوم من الانجازات الرائعة التي حققها علم الاجتماع ، ولا سيما ما يتعلق بكيفية إبراز « طرز البنية الاجتماعية » ، ففكرة ((الطرز)) هذه انما تفيد في رسم معالم البيئة قيد الدراسة ، وتنقد الباحث من الضياع في تفاصيل جزئية لا تكاد تنتهي .

ان العلوم التاريخية كلها تهدف الى دراسة الماضي ، وينبغي أن نقف قليلا عند هذا التعبير فليس من الممكن أن نبتعث الماضي وليس البحث التاريخي مطالبا برسم صورة الماضي بكل جزئياتها وأحداثها وعلاقاتها واحدة واحدة ، وقصارى ما يهدف اليه علم التاريخ والمناهج التاريخية المختلفة أن يكتشف الملامح المميزة وذلك بدراسة ((قطاع)) بعينه من الخضم الضخم في المادة المتاحة كي يتبين في هذا القطاع المنتقى ملامح الماضي في الجانب المطروح للدرس . وهذا الانتقاء والاختيار لا يتم في معظم حالاته عشوائيا بل يهتدى بوجهة نظر الباحث وبطبيعة اهتماماته العلمية ، ومن ثم فقد قيل عن العلوم التاريخية انها محاولة حضارة ما ابداء الراى في حضارة سابقة .

وعلم المآثورات الشعبية ينهج في اتجاهه التاريخي منهج العلوم التاريخية ، ومجاله هو دراسة تطور الحياة الشعبية عموما أو تطور ظاهرة ما من الظواهر التي عرفت بها البيئة الشعبية على وجه الخصوص . فدراسة طرز الحياة الشعبية دراسة تاريخية مما يدخل في مباحث علم المآثورات الشعبية . ويدخل في هذه الطرز « الطراز البدوي والطراز الزراعى والطراز المدني والطراز الجبلى ... الخ » ، كما يدخل في علم المآثورات الشعبية ايضا دراسة تطور الظواهر العقيدية وظواهر العادات المعقدة منها والبسيطة ، والظواهر المعقدة المتشابكة العناصر مثل الزار بما به من طواف وقربان ودم ودق عنيف ورقص

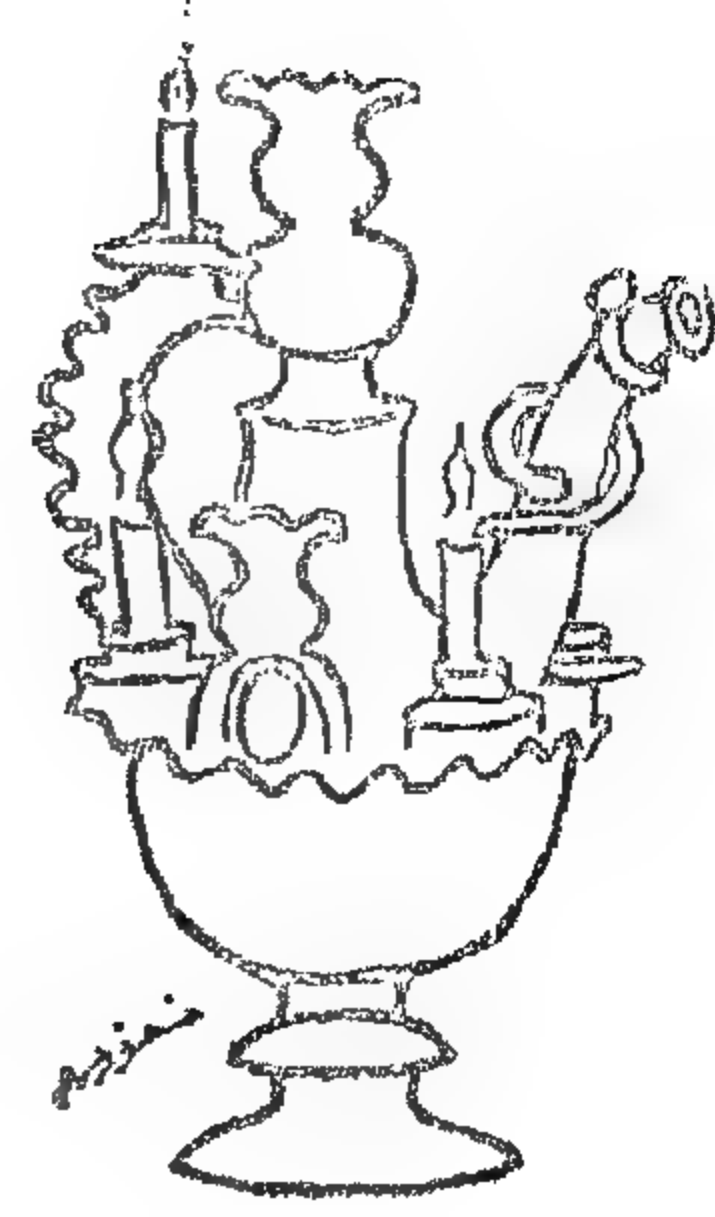


بالمكان الى حد ما بداوة تعرف قدرا متواضعا من الزراعة ، ومن ثم فقد أطلق الباحثون على هذا الطراز من الحياة اسم : ((نصف البداوة)) .

واذا حاولنا بعد هذا تحديد نقطة البداية في دراسة الطرازين البدويين ، عدنا الى أقدم النقوش السامية التي وصلتنا ، وهي النقوش الأكاديمية التي عرفناها من بلاد الرافدين منذ منتصف الألف الثالث قبل الميلاد . لقد دلت المقارنات اللغوية بين هذه النقوش الأكاديمية والنصوص التالية زمننا والتي وصلتنا بالالفات السامية الأخرى أن الجماعات السامية الأولى قد عاشت - في أرجح الأقوال - في بادية الشام والعراق ولم تعرف حياة البداوة ، ولذا فليس في المعجم السامي المشترك في كل اللغات السامية كلمة واحدة تدل على الصحراء ، لقد طورت كل لغة سامية لنفسها في مرحلة تالية كلمة دالة على الصحراء . وفي نفس الوقت نلاحظ ان المعجم السامي المشترك يعرف كلمات مثل حقل سنبلة - قمح - حمار - ثوم - ضأن . الخ . وهذه كلمات تشير الى بيئة نصف رعوية نصف زراعية ، فالجماعات السامية الاولى كانت تعيش وفق

صاحب ، والسبوع بما به من حركة ورش ملح وشموع وغناء اطفال . الخ . وسنحاول هنا بإشارة تمهيدية ايضاح مجالات الدراسة التاريخية لطراز الحياة البدوية من جانب ، وظاهرة الزار من الجانب الآخر .

تعني دراسة تطور الحياة البدوية في الشرق الاوسط - أول ما تعني - تحديد بداية التبدى كطراز من طرز الحياة . ويفرق الباحثون في هذا السبيل بين نوعين من البداوة ، فقد عرفنا عن طريق تحديد علماء الاجتماع والأثنولوجيا طرازين متميزين من طرز البداوة . فاللبداوة الكاملة تقوم على الجمل، وهو وسيطتها في الانتقال البعيد في المناطق المتراصة وهو مصدر طعامها ان عز القوت ومصدر هائلها ان ندر الماء ، ودون الجمل لا وجود لبداوة كاملة ، ولذا فتاريخ استئناس الجمل هو تاريخ سابق لقيام البداوة الكاملة المتوسطة بالجمل في ترحالها وطعامها وبيوتها ، أما البداوة التي تقوم على رعي الضأن والماعز والانتقال بالحمير فهي بداوة محدودة المكان لا تسمح فيها طبيعة الضأن والحمير بالخروج بعيدا في الصحراء ، انها بداوة مرتبطة



هذا الشاهد اللغوي حياة نصف بدوية .

وهناك شاهد آخر على هذا ، فقد درس المتخصصون في الحفريات محاولين تاريخ العصر الذى استأنس الانسان فيه الجمل ، واستأنس الجمل شرط أساسى لقيام البداوة الكاملة وللتحول من الحياة نصف البدوية الى الحياة البدوية الكاملة . ويبدو ان هذا التحول حدث مع القرن الثانى عشر قبل الميلاد ، استأنس الجمل وتم التمدد فى جزيرة العرب . وعاش البدو حياة متغيرة كتبوا حيناً وخلفوا آلاف النقوش ، ووقف معظمهم عن الكتابة قروناً طويلة ، وكتب عنهم من شاهدهم واطلع على أحوال حياتهم . ومن كل هذا نأخذ معلوماتنا عن الطراز البدوى ، هذا الطراز «الذى شارف مع التطورات السياسية والاقتصادية فى القرن العشرين على خريف عمره ، فالببدو أخذوا فى الاستقرار وتحولت حياتهم الى طراز جديد ومن هنا تحولت مآثوراتهم الى أشكال جديدة أو الى وظائف جديدة تؤدّيها الأشكال القديمة . ودراسة النمط المآثور والتحول الى نمط جديد موضوع طريف من موضوعات علم المآثورات الشعبية بمنهج التاريخى .

ويتناول المنهج التاريخى كذلك الظواهر الشعبية المختلفة - بغض النظر عن بساطتها أو تعقدها - بالبحث التاريخى فدراسة ((الزار)) كظاهرة لابد وأن تمضى بنا الى أقدم نصوص ورد بها ذكر هذه الظاهرة المركبة المعقدة ، وربما يظن

ظان أن الزار بصوته المعروف فى مصر راسب عتيق عرفته كل المجتمعات البشرية ، وليس هذا بصحيح . فمصر لم تعرف الزار الا فى الثالث الاخير من القرن التاسع عشر . ولعل من الطريف أن نذكر هنا أن الرحالة الاوربيين الذين زاروا مصر فى النصف الاول من القرن التاسع عشر مثل لين لم يذكروا الزار ، وقد اهتم لين فى كتابه عن الحياة الشعبية فى مصر بالخرافات وخصص لها فصلين ضافيين ولكنه لم يذكر الزار ، ولو عرفها لأفاض القول فيها . أقدم نصوص وصلتنا عن الزار دونها للتاريخ اوروبيون سكنوا مصر وعاشوا بها فى عصر اسماعيل . نشر فولرز - وهو مستشرق المسمى تولى ادارة الكتبخانة الخديوية فى القاهرة عدة سنوات - مقالات قصيرة معلقة على الزار . وظهرت هذه المقالات فى مجلة المستشرقين الالمانية ردا على ما كان فولرز قد قرأه بقلم اوروبيين عابرين زاروا مصر اماما فكتبوا عن الزار على نحو مبالغ فيه . ذكر فولرز فى رده على هؤلاء أن الزار وجد فى الثالث الاخير من القرن الماضى لأول مرة فى مصر وفى بيوت الطبقة الارستقراطية التركية والمتركة فى مصر . وكان يمارسوا الزار فى هذه البيوت طائفة من الجوارى الحبشيات والسودانيات اللاتي جلبن من اوطانهم سبباً لرحلات جيش الخديوى . لقد وزعن على بيوت السادة الحكام وامراء الجند فادخلن الزار الى بيوت الطبقة الحاكمة فى ذلك الوقت ، وتقليد الطبقات الحاكمة أمر معروف فى كل المجتمعات ولذا فقد انتشر الزار عند مقلدى الطبقات الحاكمة من الطبقة الوسطى حتى انحدر الى الطبقات الشعبية وعرفه جيلنا خاصاً بشطر من الطبقات الشعبية . وهكذا أمكن تتبع انتشار هذه الظاهرة عن طريق النصوص التى وصلتنا فى مظهر مختلف .

أما العناصر المختلفة المكونة للزار ، فيمكن تحليلها أيضاً بالمنهج التاريخى ، وتوفيرنا فى هذا كل النصوص التى وصفت وصفا كاملاً أو جزئياً المراسم المختلفة التى كانت تتبع فيه . هذا وقد حفظت لنا المكتبة كتيباً هاماً فى هذه الناحية ، جمع فيه مؤلفه المستشرق انوليتمان نصين حول طقوس الزار كما عرف فى القاهرة فى العقد الرابع

من هذا القرن • وكل واحد منهما بقلم أحد ممارسي هذه الظاهرة المحترفين بها • ويتضح من كلا النصين أن للزار عناصر متعددة منها : الطواف ، والقرايين ، والدم ، والرقص العنيف والعزف الصاخب واستخدام الرقى والتفائم • الخ • ويمكن دراسة كل عنصر من هذه العناصر دراسة تاريخية في مجتمع ما أو دراسة مقارنة تتبع شكله ووظائفه في مختلف الجماعات البشرية، ونود أن نضرب لذلك بضع أمثلة :

فالطواف عنصر معروف في طقوسنا الدينية الرسمية والشعبية، ويظهر في مجتمعات كثيرة، وتقديم القرايين ظاهرة عرفت وتعرفها مجتمعات إنسانية كثيرة ولعل النذور بصورتها المألوفة لنا صورة من هذه الصور تقربا وزلفى ، ولكن الغريب في طقوس الزار استخدام الدم كعنصر أساسي والدم ليس من العناصر المكونة لمجموع الوحدات في العادات الشعبية المصرية ، ووجود الدم يشير هنا إلى الأصل الأفريقي لظاهرة الزار، أما التمايم فتظهر عند سائر الشعوب ويهنا هنا أن ننظر في الصيغة اللغوية المدونة على أحدها لنرى العبارة الشائعة في كتب السحر العربية :

((أهيا شرا هيا)) ، كثير منا سمعوا أو رأوا هذه العبارة وظنوا أنها من اللفاز غير ذات الدلالة • والواقع أن هذا التعبير عبري ، دخل إلينا مع العناصر اليهودية المختلفة التي تسربت مباشرة أو عبر المسيحيين إلى السحر في العصر الإسلامي • العبارة بصورتها العبرية تعنى ((أنا أكون الذى أنا أكون)) ولعل القارئ لاحظ أن العبارة العبرية تتوسطها كلمة ((شر)) وهذا غير صحيح ، فكلمة ((الذى)) تعنى هنا ((أشر)) بكسر الشين ، وليس هذا محض افتراض ، فإن العبارة دالة في سفر الخروج ١٤/٣ على اسم الله وجوهره وقوته ووجوده ، ومن ثم فلها عند اليهود قداسة ورهبة • انتقلت العبارة كاملة من التمايم اليهودية إلى السريانية ومنها إلى العربية ههنا بغض النظر عن التحريف الكتابي البسيط الذى طرأ • وليست هذه العبارة هي الأثر العبري الوحيد في صيغ السحر

عندنا، فعبارات مثل ايل صاوت ((رب الجنود، ايل شداى)) رب القوة أو الرب القوى، مما يعكس أثرا عبريا واضحا • وكلها عبارات تعنى القوة التى يراد التوصل إليها وبها عن طريق التهيئة.

وهكذا يدرس المنهج التاريخي فى علم المآثورات الشعبية طرز الحياة والتحول فيها وقوى المحافظة والتغير فيها ، كما يدرس الظواهر المركبة مثل الزار محاولا تحليلها إلى عناصرها المكونة تحليلًا تاريخيًا ، ويمكن أن نتناول بالدراسة كذلك ظاهرة وحيدة مفردة مثل شجرة عيد الميلاد عند المسيحيين الغربيين ، هذه الشجرة التى ابتدع استخدامها فى القرن السابع عشر فى ألمانيا وانتشرت فى القرن التاسع عشر انتشارا بعيد المدى • فدراسة النصوص المختلفة والرسومات المتنوعة التى ذكرتها يفيدنا فى تتبع انتشار هذه العادة • ولابد أن يتم هذا مع مراعاة الأبعاد الجغرافية والاجتماعية والنفسية لكل ظاهرة مركبة أو بسيطة من الظواهر الشعبية قيد الدراسة •

ولننظر بعد هذه الأمثلة إلى المناهج المختلفة التى توصل بها الباحثون لتاريخ الظواهر الشعبية • كان الإخوان جريم يتوصلان بمنهج تاريخي فيلوجي ، ومعنى هذا أنهما كانا يبحثان نصوص القصص الشعبية بحثًا تاريخيًا وكانت دراساتهم عن العقائد الشعبية الجرمانية مستمدة كذلك من النصوص • كان هدفهم استخراج أشياء تدل على العقائد فى النصوص الأدبية التى قاما بجمعها أو بدراستها •

وهناك اتجاه آخر عرفه علم المآثورات الشعبية الألمانية هو المنهج التاريخي الحضارى الذى يحاول دراسة الحضارة الشعبية فى تطورها ويتبع نمو الحضارة الشعبية ودخول العناصر المختلفة إلى بنيتها ، ومن أبرز أصحاب النظريات فى هذا السياق الباحث هانز ناومان صاحب نظرية الطبقتين وقد اشتهر هانز ناومان سنة ١٩٢١ بكتابه حول الحضارة الشعبية ، ويتضح رأى هانز ناومان فى طبيعة الحضارة الشعبية من مصطلحين اثنين استخدمهما فى دراساته المرات تلو المرات ، والمصطلحان هما :

أما الباحث الألماني المعروف يوليوس شيفتر رنج فهو رائد المدرسة الاجتماعية في علم المآثورات الشعبية ، وقد حاول أن يدرس المآثور الشعبي في تطوره الاجتماعي ، فالنص في حد ذاته ليس هدف البحث ، بل الهدف هو التجمع البشري الملتقى حول النص أو اللحن أو العادة أو الزى الشعبي ، ودراسة هذا التجمع هو هدف البحث في رأى يوليوس شيفتر رنج ، وتفسير تكوين هذا التجمع والتحول فيه موضوع من موضوعات البحث عند شيفتر رنج .

وبجانب هذا وذاك فقد حاول قل اريش يويكرت إعادة تكوين « طرز حضارية » مختلفة مثل « طراز الصيد » ، « طراز الرعى » « طراز الزراعة » الخ وحاول تاريخ الظواهر المختلفة برد كل ظاهرة الى مرحلة في هذه المراحل كان يقال مثلا ان هذا العنصر الموثيق) يرجع الى « طراز الزراعة » أو أن ذلك المثل يعكس « الطراز الرعوى » ... الخ . لقد حاول اذن أن يرجع بالظواهر المختلفة الى مراحل سابقة وذلك برد كل ظاهرة الى مرحلة حضارية بعينها .

واخيرا نذكر المنهج الجغرافى - التاريخى عند ماتياس تسندر وآدولف باخ ، وكلاهما يحاول بحث التطور التاريخى للظواهر المختلفة فى اطار



« تراث حضارى هابط » ، « تراث بدائى جماعى » . والتراث الشعبى لا يخرج فى رأى هانز ناومان عن الأمرين ، فهو اما من التراث البدائى الجماعى المشترك عند الشعوب كلها ، ذلك التراث الذى وصل فى تلك المرحلة التى لم تكن الفردية والخصوصية قد اتضحت معالمها بعد ، واما من التراث الحضارى الهابط الذى تكون فى الطبقة العليا ثم هبط الى الطبقات الشعبية ويتضح التراث البدائى الجماعى فى المثال الذى أوضحه ناومان حول القرية الليتوانية التى كان أفرادها يتجهون كالنحل أو النمل قطيعا الى العمل ، يتجهون فى نفس الوقت ويؤدون نفس الحركات وفى نفس اللحظات وكأنهم صبور متكررة من طراز بشرى لا يعرف التنوع أو الخصوصية .

ومن أمثلة التراث الحضارى الهابط عند ناومان ما ذكره حول الأغنية الشعبية فىرى أنها قد الفت فى الطبقة الراقية ثقافيا ثم هبطت بعد هذا الى الطبقات الشعبية . ونفس هذا يقال بالنسبة للازياء الشعبية أو القصص الشعبية وعلى كل حال فقد حاول هانز ناومان بنظريته حول الطبقتين الحضاريتين أن يبين الفكرة التالية : الطبقة العليا تبذع والطبقة الشعبية تتبقى ، وفى هذا تفسير لطبيعة الحضارة الشعبية والتراث الشعبى فى رأى هانز ناومان ويهمنا هنا أن نبين أن هانز ناومان كان قد جعل تتبع عملية الانتقال من الطبقة الحضارية العليا الى الطبقة الحضارية الشعبية من الأهداف التاريخية لعلم المآثورات الشعبية .

ومن الاتجاهات المعروفة فى علم المآثورات الشعبية داخل اطار المدرسة التاريخية منهج التاريخ الأدبى ، ولا سيما فى تطبيقه على الحكاية الشعبية ويطلق على هذا المنهج فى بحث الحكاية الشعبية اسم « المنهج الفنلندى » والفكرة الاساسية فى بحث القصة الشعبية وفق المنهج الفنلندى تقضى بجمع جميع الصور المختلفة لكل قصة شعبية من مختلف النصوص وفى مختلف الاماكن تمهيدا لدراسة كل هذه الصور دراسة تاريخية تتيح الوصول الى « الشكل الاقدم » الذى يمكن تتبعه بعد ذلك يعدل ويتغير على مر التاريخ وأثناء انتقاله من بيئة قصصية لأخرى . والمنهج الفنلندى يهدف الى تتبع النص القصصى تتبعاً تاريخياً .

بيئة جغرافية بعينها • كأن تبحث التيارات الحضارية المختلفة في منطقة جغرافية ينتبع تطورها وآثارها وما خلفته من تراث مادي ومعنوي •

ان الاتجاهات متعددة في اطار المدرسة التاريخية ، ولكن هذا التعدد يمكن تركيزه رغم كل شيء في اطار واحد ، وهو أن هؤلاء الباحثين لم يهدفوا الى الدقة التاريخية الحقيقية ، بل كانوا يفسرون الظواهر تفسيراً يستقيم مع نظرياتهم حول تطور طرز الحياة وأسااليبها في المجتمع الانساني ، فهؤلاء جميعاً اهتموا ببحت الظواهر المختلفة بهدف تحديد أصلها في طبقة حضارية بعينها أو في فترة حضارية محددة أو لاستخلاص الشكل الاقدم في زخرة الصور المختلفة التي يظهر فيها ، وفيها يخرج الباحث بتاريخ نسبي للظاهرة قيد الدراسة •

أما الاتجاه الجديد في دراسة التراث الشعبي والحضارة الشعبية على نحو تاريخي فيصفه أصحابه باسم : « المنهج التاريخي الدقيق » • ومن أهم أعلامه هانز موزر مدير مركز المأثورات الشعبية بمدينة ميونيخ ، وكارل كرامر استاذ مساعد علم المأثورات الشعبية بجامعة ميونيخ •

ويقرب هذا المنهج من المنهج الجغرافي - التاريخي عند أدولف باخ وماتياس تسندر • بهدف أصحاب المنهج التاريخي الدقيق الى دراسة الظاهرة الواحدة دراسة دقيقة في المكان والزمان - دراسة تقوم على المصادر الموثقة دون كثير من الافتراضات المسبقة ، وبهذا يصل البحث الى التاريخ المطلق للظاهرة قيد الدراسة •

ولا بد من تحديد مجال البحث التاريخي وفق المنهج التاريخي الدقيق كي يكون البحث مجدياً • وفي هذا يقول هانز موزر : « ينزع البحث التاريخي بصفة عامة الى الاقتصار في هذه المرحلة من البحث على البيئات الواضحة جغرافياً وضموحاً كافياً ، والتي تكون وحدة عضوية طبيعية ، وعلى امتداد فترة لا تزال قريبة منا نسبياً وهي القرون الخمسة الماضية » • وتحديد البحث بالاماكن الواضحة المعالم جغرافياً لا يعني التمسك بالحدود الادارية الحديثة أو المتغيرة بل يعني تحديد موضوع البحث الواحد بيئة جغرافية واضحة المعالم ، ودراسة الظاهرة أو الحياة الشعبية

دراسة تاريخية يعنى عند هانز موزر أن نتبعها في القرون الخمسة الماضية • وتحديد البحث بهذه القرون يرجع الى طبيعة المصادر المتاحة لدراسة الحضارة الشعبية في المنطقة التي طور الباحثون فيها هذا المنهج ، وهي منطقة جنوب ألمانيا • غير أنني اتصور أن المصادر العربية يمكن ان تمضي بنا بعيداً الى قرون سبقت هذه الفترة بوقت طويل ، بل وتمدنا المراجع غير العربية التي ألقت قبل التعريب باللغات القبطية أو اليونانية أو الارامية بمعلومات قيمة • وفوق هذا وذلك فمن المحتمل أن تبسط البرديات العربية الكثيرة التي لم تر النور بعد مزيداً من الضوء على طبيعة الحياة الشعبية في العالم العربي في أوائل العصر الاسلامي • اننا في الحضارة أبعد تاريخاً من الشعوب الاوربية وليس هذا من قبيل الفخر أو الحماس بل هو تقرير حقيقة قائمة ، عندنا المادة الخام وعندنا وفرة من الباحثين ونأمل أن نرى مزيداً من البحث في القريب تطبيقاً للمناهج العلمية الحديثة واستفادة من المادة المتاحة •

تمدنا المصادر اذا بزخرة من الجزئيات علينا أن نستخرجها استخراجاً ونضعها في اطارها التاريخي ، ولكن مجموع هذه الجزئيات لا يقيم علماً ولا يكون بحثاً ، ولا بد لتفسير هذه الجزئيات من وضعها في اطار واحد بأن نتوسل بمنهج المقارنة على أساس تحليل « البنية » • وذلك بالاستفادة من عدد مناسب من المعلومات المتاحة لمحاولة إعادة تكوين « الطراز » الاجتماعي أو « البنية » الاجتماعية بعناصرها المختلفة وبعلاقاتها المتنوعة ، ثم نحاول بعد هذا النظر الى هذا « الطراز » الذي كونه استنباطاً على أنه « فرض علمي » لا يزال في حاجة الى الاثبات أو التعديل • وهذا ما يهدف اليه الباحث توسلاً ببقية العناصر والشواهد المستمدة في الوثائق المدونة والروايات الشفوية ومختلف المصادر المادية •

فما هي هذه المصادر التي يعتمد عليها البحث التاريخي في الحضارة الشعبية ؟

يفرق الباحثون في المأثورات الشعبية متابعين أصحاب المناهج في البحث التاريخي أمثال درويسن بين نوعين من المصادر • الأول وهو كل ما تركته

٥ - الاثارة المادية :

مثل أشكال المنازل وما يتبعها وأدوات المنزل والعمل، وكما خلفته الاتحادات الحرفية وما خلفته الكنائس من أدوات كانت تستخدمها في طقوس العبادة .

٦ - المصادر غير المباشرة :

ويدخل فيها الحدوتة والحكاية الخرافية والقصيدة الشعبية والأغنية والتراث اللغوي والعرف الاخلاقي والعادات أى كل اشكال التراث التى تحمل فضلا عن الشكل والوظيفة دلالة تاريخية معينة .

وواضح من هذا التصنيف انه مبدئى وان علينا فى حالة دراسة التراث العربى أن نقوم بعقد تصنيف آخر يصدق مع واقع المصادر المتاحة لدراسة تطور الحياة الشعبية . واذا نظرنا الى المجموعات السابقة فى ضوء التصنيف الأول وفق القيمة الموضوعية نلاحظ مع كارل كرامر أن مدونات الارشيف والصور تحمل قدرا كبيرا فى الموضوعية بالمعنى الذى يعنيه درويسن بالنسبة للمصادر ، بينما تقل القيمة الموضوعية بالنسبة لانواع المصادر الأخرى .

هذا ولا يجوز للباحث فى استخلاصه للجزئيات المختلفة حول الحياة الشعبية من المصادر المختلفة أن يجرد الجزئية عن سياقها الطبيعى ، ولا بد من مراعاة الهدف العلمى عند أخذ الجزئية المنشودة ، فهناك معلومات اساسية لا بد من تبينها بالنسبة لكل شاهد من الشواهد ولكل جزئية وذلك على نحو واضح وجلى ، وهذه هى :

(أ) المكان « أسم المكان - أو المنطقة - بدقة »

(ب) الزمان (السنة أو الحقبة أو القرن)

(ج) البيئة الاجتماعية

(د) وظيفة الجزئية ومكانها فى السياق العام .

وقد لاحظ الباحثون الأوروبيون فى المآثورات الشعبية أن مدونات الارشيفات تقدم مادة تقترب فى صدقها من الموضوعية المنشودة ، وأن الآثار المادية صادقة فى هذا ايضا . أما الكتب والمصادر

الأحداث وخلفته لنا فوصلنا على نحو مباشر ، وهذا ما نطلق عليه مصطلح « التراث » أو « المصدر المباشرة » ، أما النوع الثانى فيضم كل ما روى لنا عن الأحداث رواية تناقلتها الاجيال تلو الاجيال وقلبتها عقول البشر تعديلا وتغيرا ثم وصلتنا بعد ذلك ، ونطلق على هذا النوع الثانى اسم « المرويات » أو المصادر غير المباشرة . والواقع أن تصنيف المصادر هذا انما يقوم على أساس القيمة الموضوعية لها . فالنوع الأول - كمصدر - ذو قيمة موضوعية مطلقة لم تدخلها ذاتية الرواة ، والثانى معدل مغير به عناصر ذاتية تقلل القيمة الموضوعية ان قليلا أو كثيرا .

هذا ويقسم كل باحث مصادره على النحو الذى يراه مناسباً لبحثه ومجديا لطبيعة الهدف منه ، على أن الباحث كارل كرامر قد صنف المصادر التى يمكن الاعتماد عليها فى دراسة تطور الحياة الشعبية وفق خبرته التطبيقية فى تاريخ الحياة الشعبية فى شمال بافاريا على أساس التصنيف التالى :

١ - الكتب :

وتدخل فيها كتب رجال الدين ، والكتب العلمية وكتب الرحلات والمذكرات وسائر المدونات .

٢ - اللوائح القانونية :

ويدخل فيها القوانين الشعبية فى العصور الوسطى والعصر الحديث ، والتشريعات المحلية فى المدن والقرى واللوائح الكنسية ولوائح البوليس والادارة ولوائح السلوك .

٣ - مدونات الدواوين أو المحفوظات :

ويدخل فيها قوائم الحسابات المختلفة ، ومضابط المحاكم والمجالس الادارية وهيئات التفتيش وأوضاع الضياع والافنية وقوائم الميراث وأوراق التسليم والتسلم وكشوف الجرد وكتب ممتلكات الابريشيات ووثائق الاوقاف .

٤ - الصور :

ويدخل فيها كل أنواع الرسم الفنى والفنون التشكيلية الفنية والشعبية .

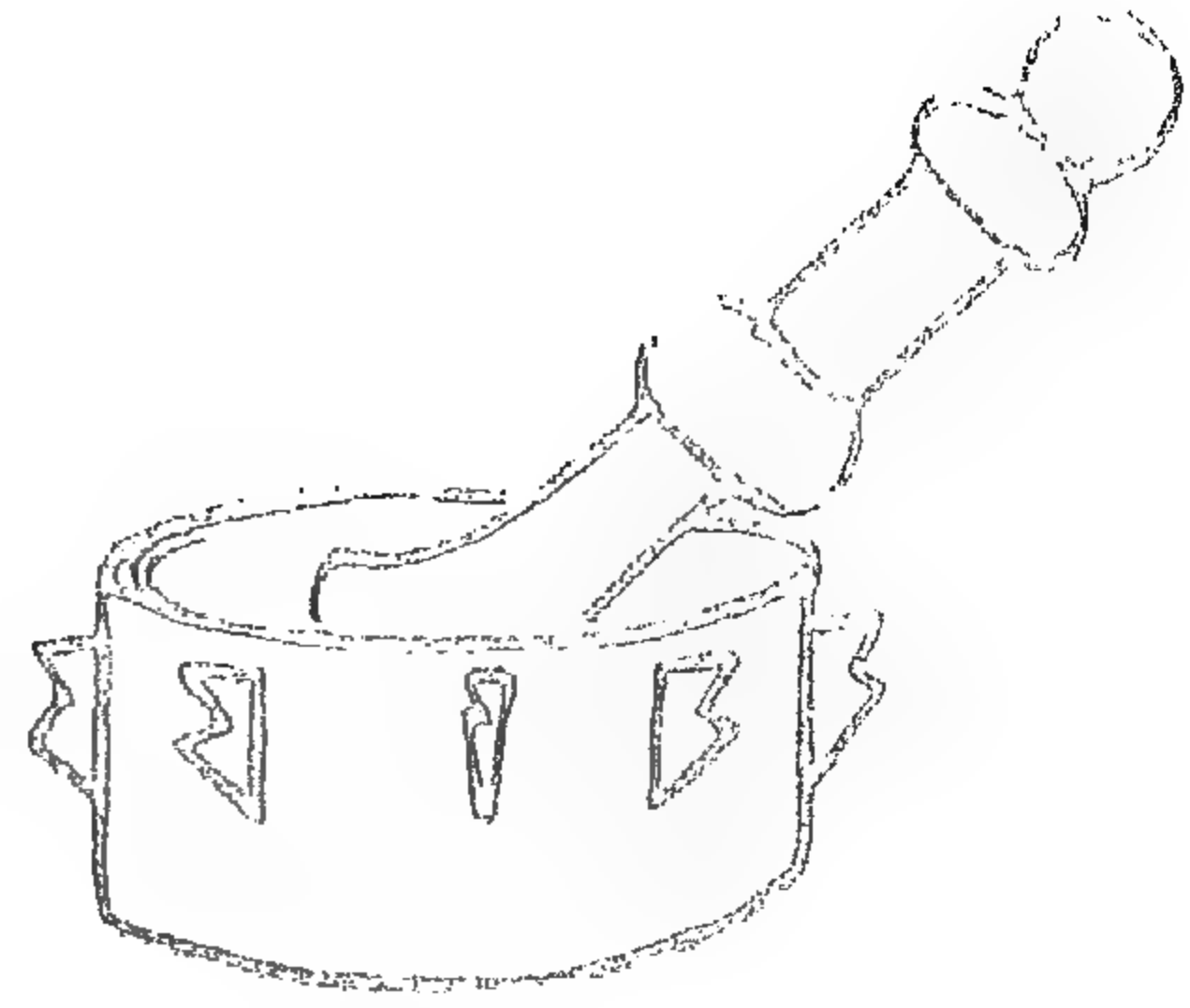
أم أن الثغرات لاتزال كثيرة وكبيرة . وهنا ينبغي سد هذه الثغرات بشواهد جديدة أو بمحاولة تحديد « الطراز » أو « البنية » وإدخال المادة المتاحة عناصر مكونة في هذا الطراز المفترض . وتأتي مرحلة التفسير بعد مرحلة جمع المادة وتصنيفها ، وهناك محاولات كثيرة لتفسير هذه المادة المرتبة ترتيبا علميا والتي زودت بكل المعلومات الأساسية لتصبح أساسا طيبا للبحث العلمي . وهنا تختلف الاتجاهات ، ويسرى دروسن أنه ينبغي النظر في التفسير الى أثر الجوانب الآتية :

- ١ - الجانب المادى - الاقتصادى .
- ٢ - الظروف السائدة .
- ٣ - الجانب النفسى للجماعة .
- ٤ - القوى السياسية والمعنوية .

وينظر الباحثون فى الدول الاشتراكية الى المادة منطلقين من الأساس الاقتصادى باعتباره العامل الحاسم فى تحديد شكل البناء الفوقى قيد الدراسة . ولا شك أن الاستفادة من كل الجهود البشرية لفهم طبيعة المجتمعات والتغير الاجتماعى ضرورة قائمة ، ولكن الخطر كل الخطر كامن فى فرض نظريات شاملة سبق التوصل اليها على المادة قيد البحث ، أو تحكيم النظرة الخارجية فى تفسير العلاقات الداخلية وجوانب التحول فى المجتمع الذى ندرسه . واعتقد أن الباحث الموفق هو الباحث الذى يستطيع أن يتبين فى وضوح وموضوعية طبيعية كل العلاقات المتبادلة بين القوى المختلفة التى تشكل الحياة الشعبية فى المجتمع الذى يدرسه ، حتى يفسر لنا كيفية تكامل ذلك المجتمع وكيف كانت كل هذه الجزئيات المدروسة تنتظم فى اطار واحد . . . وايضاح طبيعة هذه الجزئيات وهذا النظام دون فرض نظرية مسبقة ودون تفسير النصوص تفسيراً متعسفاً هو الهدف العلمى المنشود .

وأخيرا نكرر قول القائل ان التاريخ الحقيقى هو تاريخ المجتمعات لا الحكام ونقول : ان دراسة تاريخ الشعب على نحو علمى دقيق لا تزال أملا يداعب أحلام كل مثقف يود التعرف على تاريخ حياة شعبه فى ابعادها الحقيقية وأشكالها الماثورة .

د . محمود حجازى



القانونية والصور والمصادر غير المباشرة ففيها يظهر التأثير المتبادل وفيها يأخذ اللاحق عن السابق ، حتى انه ليس من السهل الميسور دائما أن ننسب الشيء الى زمان واضح ومكان مؤكد وبيئة معروفة ووظيفة متميزة . وهذه الملاحظة فى التراث الأوروبى تصدق تماما بالنسبة للتراث العربى . ويعرف كل المشتغلين بالكتب العربية مدى ولع المؤلفين بأخذ أطراف المادة من الكتب السابقة ايمانا منهم بعصر ذهبى قد ولى وبباب اجتهد قد أغلق وبأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، ولهذا فبحث المادة المدونة من هذا الجانب بتحديد اصالتها فى زمنها أو اقتباسها عن المصادر السابقة امر أساسى ينبغى أن يفرغ منه الباحث قبل الدخول فى بحث المادة بحثا دقيقا من وجهة نظر علم المأثورات الشعبية .

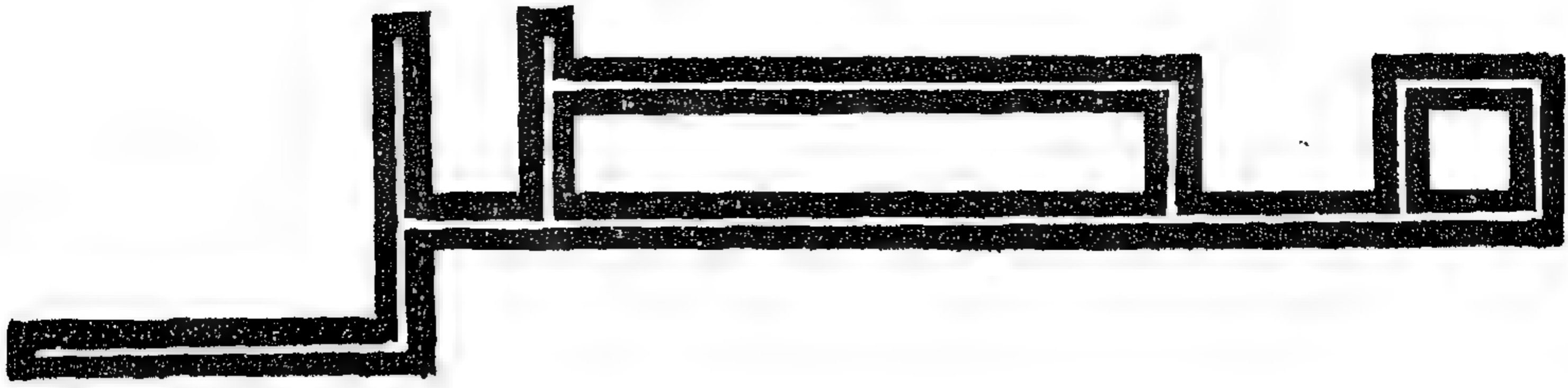
وهناك جوانب معينة لابد من بحث كل مصدر وكل شاهد فى ضوءها وقد حدد الباحث درويسن هذه المراحل بما يأتى :

- (أ) بحث الأصالة والتأكد من عدم انتحال النص وعدم التزييف فيه عن وعى أو دون وعى .
- (ب) ترتيب المصادر ترتيبا تاريخيا لمعرفة الأقدم الأصيل من الأحداث الذى نقل عنه أو بحث الترتيب الزمنى لمكونات المصدر الواحد .
- (ج) بحث مدى صحة المادة المدونة والعوامل الخارجية المختلفة التى يمكن أن تكون قد خلعت على المادة لونا ذاتيا أو مذهبا متحيزا .

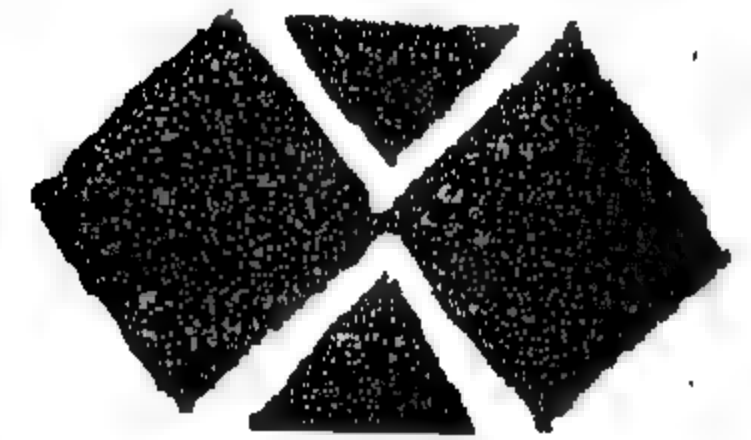
وبعد كل هذه المراحل فلا بد من طرح التساؤل الأساسى التالى : هل تتيح المادة المصنفة الوثيقة اجابات شافية توضح جوانب الظاهرة قيد البحث،

دراسة في التراث الشعبي

في



بقلم : أحمد مرسى



العلمى القائم على الاسس والمناهج التى تعارفت
عليها المدارس العلمية فى الجمع والتصنيف ،
والدراسة والتحليل ، وقطعت شوطا كبيرا فى
هذا المضمار .

والحقيقة التى لا مجال الى انكارها أن الدارسين
الغربيين كانوا أكثر شجاعة واقداما فى مواجهة
تراثهم ، فلم يقفوا طويلا ليشغلوا أنفسهم بقضايا
غير علمية ، كأن يحكمون القوانين الاخلاقية أو
غيرها فى رفض المادة الشعبية ، أو قبولها ؛
ولكنهم انطلقوا الى الميدان ، بعد مراحل متعددة،

ان هدفنا فى هذا المقال هو التعريف بأحد
الجهود الرائدة التى بذلت فى ميدان جمع
المأثورات الشعبية فى مصر فى بداية هذا القرن،
فى الوقت الذى لم تكن فيه حركة الاهتمام بهذه
المأثورات قد تأصلت بعد ، ولم تكن مفاهيم
التراث الشعبى قد تعمقت فى نفوس مثقفينا آنذاك
فقد كان مفهوم التراث الشعبى فى ذلك الوقت
لما يتضح بعد ، ولم تكن حدوده قد عرفت ،
أو قيمته قد أدركت ، ومازال الأمر - الى الآن -
فى حاجة الى أن نلج ما وسعنا الجهد على تجاوز
مرحلة الاجتهاد فى الجمع والدراسة الى العمل

ومنه استمدوا الاساس النظرى الذى سار عليه
الباحثون بعد ذلك ، مستفيدين منه ، مضيفين اليه
حصيلة تجاربهم وخبراتهم ، مستعينين بنتائج
العلوم المختلفة ، فاثروا هذه الدراسة ، وضبطوا
مفاهيمها ، وأرسوا قواعدهما وأصولهما فى
بلادهم ، ثم انطلقوا - بعد ذلك - ليدرسوا
مآثورات الشعوب المختلفة •

وينبغى لنا أن نشير الى أن حركة المد
الاستعماري التى اجتاحت العالم ابان القرنين
الماضيين ، كان لها أثرها الواضح فى زيادة
الاهتمام بالتراث الشعبى للشعوب المستعمرة ،
من جانب الشعوب التى استعمرت ، بطريق
غير مباشر • فمما لا شك فيه أن دراسة عادات
الناس وتقاليدهم ، وأسلوب حياتهم ، وتفكيرهم،
والمناسبات التى يحتفلون بها ، والمعتقدات التى
تحكم حياتهم ... الخ مما يعين على تأكيد سيطرة
المستعمرين ، وتدعيم سلطانهم على هؤلاء الناس •
والمأمل فى مثل تلك الدراسات يرى على سبيل
المثال - أن افريقيا الجنوبية والشرقية تكاد
مآثوراتها الشعبية أن تكون قد درست دراسة
وافية وهكذا الحال فى الهند وغيرها من الأمم
والشعوب التى خضعت للغزو الاستعماري فترة
من الزمن • وفيما يخص العالم العربى فإن المكتبة
الفرنسية حافلة بالدراسات المستفيضة عن المغرب
العربى (الجزائر - تونس - المغرب) من هذه
الناحية •





بالقاهرة ، وذلك إبان عمله فى مصلحة الآثار
المصرية ، والكتاب هو :

« أغاني شعبية مصرية جمعت من مصر العليا ،

بين عامى ١٩١٠ - ١٩١٤

chansons populaires recueillies dans la
Haute-Egypte de 1900-1914.

والكتاب يتكون من مقدمة بالفرنسية ، وعدة
فصول جمع فيها الأغاني التى سمعها ، كما قدم
لبعضها بمقدمات صغيرة بالفرنسية أيضا :
المقدمة :

يعنى الشعب كثيرا فى مصر ، فى المنزل ، وفى
الاحتفالات الخاصة ، فى الحقول ، وعلى ضفاف
نهر النيل ، وفى الاحتفالات العامة ، ولقد
حاولت أن أجمع بعض هذه الأغنيات التى كنت
قد سمعتها إبان إقامتى الأولى فى مصر ما بين
عامى ١٨٨١ - ١٨٨٦ ، ولكنى أخفقت ، فليس
هناك أصعب بالنسبة للأجنى من أن يفهم تلك
الكلمات التى يطلقها ، فى عنان الفضاء ، الفلاحون
على الشادوف ، أو على السواقى ، أو التى ترسلها
حناجر المغنين المحترفين فى قوة ، أو فى رقابة
حيناً ، وبصوت كأنه صادر من الأنف أحيانا
أخرى ومنذ أول رحلة تفتيشية قمت بها بعد
عودتى فى يناير عام ١٩٠٠ عدت إلى فكرتى
السابقة ، واستعنت بخدمات سكرتيرى المصرى
الذى اصطحبته معى ، ولكنى واجهت مصاعب لم
تكن فى الحسبان ، فقد كان الرجل يفهم ما

من هنا ندرك مدى ما لهذه الدراسات
أهمية ، وخطر فى الوقت ذاته ؛ وهو ما انتبه
إليه - من قبل - الدارسون فى الغرب ، فاتجهوا
إليه ، بعد أن انتهوا من دراسة مآثوراتهم كما
ذكرنا من قبل .

وتكاد مصر أن تكون هى البلد الوحيد الذى لم
يجد تراثه الشعبى ، ما هو جدير به من اهتمام
ورعاية ، فما زالت حركة الجمع والتسجيل تسير
على غير هدى ، وفى استحياء شديد ، وتتحكم
فيها أهواء الجامعين ، واجتهادات المجتهدين ، فى
الوقت الذى لم يعد هناك مجال فى هذا الميدان
لاجتهاد مجتهد ، أو حسن نية فرد أو أفراد ،
وإذا كان الأمر كذلك فى ميدان الجمع والتسجيل،
فانه يصبح من قبيل تحصيل الحاصل أن نشير
إلى ما يتلو عمليات الجمع والتسجيل من تصنيف
ودراسة ..

ويصبح الأمر شاقا على النفس إذا ذكرنا أن
أساتذة أوروبين وأمريكيين قد كتبوا إلينا غداة
ظهور العدد الأول من هذه المجلة الذى أرسلناه
إلى بعضهم آنذاك ، كتبوا يقولون ، انه لم يعد
هناك ميدان بكر فى مجال دراسة التراث
الشعبى ، فى العالم كله ، لم يطره الباحثون غير
هذه المنطقة التى تحتل مصر رقعة كبيرة فيها ،
أو لنقل معظمها ، وأن مصر خزان فولكلورى كبير
... محتاج إلى جهود وجهود ..

وهكذا تأتى أهمية تتبع الجهود المختلفة فى
ميدان جمع وتسجيل المآثور الشعبى فى مصر ،
وتتبع الدراسات المختلفة لتقييم هذه الجهود ،
والاستفادة منها ، ومحاولة استنهاض الهمم ،
واستثارة الشعور الوطنى والقومى للاسراع فى
جمع التراث الشعبى وتسجيله تسجيلاً علمياً
صحيحاً ، لوضعه بعد ذلك بين أيدي الدارسين ،
وأعتقد أن النتائج التى ستترتب على ذلك سوف
تكون ذات أثر كبير فى حياتنا الثقافية بوجه عام
والفنية بوجه خاص .

ومن أوائل الجهود التى نشير إليها اليوم ما
جمعه « جاستون ماسبيرو » من الصعيد الأعلى
فيما بين عامى (١٩١٠ - ١٩١٤) وضمنه كتابه
الذى نشره « المعهد الفرنسى للآثار الشرقية »

يسمعه جيدا ، ووافق على أن يعيده على مسامحي ،
الا أنه رفض أن يكتبه ، وكنت اذا اضطررته الى
كتابته شوهه . وكان من الأسباب التي رفض
من أجلها اعطائي النص الصحيح ، العامة المطلقة
لبعض الكلمات ، وعدم تمكنه من قواعد النحو ،
وبدأة بعض الافكار بالاضافة الى الاخطاء الموجودة
في الأبيات أو في وزنها ، فاستغنيت عن خدماته
بعد تجربة أو تجربتين . ومن ناحية أخرى ،
فلقد كان من المستحيل علي - لقصر المدة التي
كنت أمكثها في ناحية من النواحي ، أن أقنع
الفلاحين أنفسهم ، أو المغنيين المحترفين باملائي -
أو على الأقل بترديد كلمات اغنياتهم أمامي ببطء ،
اذ رفض البعض ذلك بدافع من بلاهة أو خجل
لاعتقادهم أنني سوف أهزأ بهم ، أما البعض الآخر
فقد كانوا يخشون أن أتخلي عن مساعدتهم ، أو
أن أتوقف عن مدهم بالمال عندما أحصل على ما
أريد . 11

وهكذا مرت أربع سنوات دون أن أتوصل
الى نتائج ذات قيمة . وفي عام ١٩٠٣ حصلت على
مكرتير جديد من أصل سوري يدعى « نصرى
نصر » كان قد تعلم في مدارس اليسوعيين ،
وأظهر استعدادا أكثر - من سابقه - على تفهم
أهمية دراستي وعلى مساعدتي في متابعتها .

وكان علينا أن نستخدم لقيادة « الذهبية »
التي تقلنا أحد « المراكبي » المعروفين بأجادتهم
للغناء ومعرفتهم لعدد كبير من الأغاني - دون أن
يكون من أجل ذلك مغنيا محترفا - وذلك لكي
يرفه عن المجموعة ، وليخفف من ملل الساعات
الطويلة التي كان علينا أن نقضيها كل يوم فوق
سطح الماء .

وقد رجوت السيد « نصر » في أن يدون كل
ما يردده المغنى لمدة عام من ١٩٠٣ - ١٩٠٤ وقد
كان في بادئ الأمر يتردد في كتابة بعض المقاطع
المحتوية على أخطاء لغوية أو يحاول تصحيح بعض
الألفاظ أو أوزان الاشعار ، ولكن بعد أن أفهمته
وجهة نظري جعل من واجبه أن يتوخى منتهى
الدقة في تدوين ما يسمعه كما هو ، وبنفوس
اللهجة التي ينطق بها . وكان أن قدم الى نصوص

أكثر من مائتي مقطع (أغنية) ، وهو يعد على
ما أعتقد - مجموع ما يغنيه « المراكبي » في
النيل . وفي أثناء متابعتي لأغاني النيل كان هناك
اثنان من المفتشين المحليين يجمعون لى الأغاني من
المناطق المختلفة ، وأذكر على سبيل الذكرى
السيد/محمود (أفندى) رشدى الذى جمع (لى)
مجموعة كبيرة من الأغاني التي يغنيها المسلمون
ليس في أسفل « طيبة » فحسب ولكن في مناطق
رئيسية من الصعيد من Gebelcin حتى البلينا ،
والسيد/توفيق بولس مفتش آثار المنيا وأسيوط
الذى جمع الاغاني من مدينة أسيوط ، وأضاف
اليها بعض الاغاني الخاصة بالمسيحيين ، وكانت
حصيلته لا تتعدى ٢٠ قطعة ، وهو عدد أعتقد
أنه لا يفي باعطاء صورة كاملة لهذه المناطق التي
تعد من أغنى المناطق في الصعيد وأكثرها
سكانا .

واننى أرجوا أن يأتى بعدى من يحاول أن
يكمل هذا العمل الذى بدانه ، وإن ينفذ ولو جزءا
صغيرا من هذا الادب الشعبى المهمل حتى ذلك
الحين . ولقد كان على أن أسرع فى تلك المحاولة
فمصر تتطور بسرعة كبيرة ، وكثير من العادات
التي كانت منتشرة أثناء زيارتي الأولى قد اختفت
أو هي في سبيلها الى الاختفاء بأغانيها المصاحبة
لها .

ويجب على أن أذكر السيد Baraize
وهو فرنسى يعمل بمصلحة الآثار فقد تكرم
بكتابة بعض الأغنيات التي كان يرددها العمال
أثناء قيامهم بالحفر أو بترميم بعض المعابد ، وهي
تعد من أهم ما قدمته في هذه المجموعة من
الأغاني .

وكثير من الأغاني التي أقدمها في هذه
المجموعة ألفها شعراء المدن ولم تكن شعبية في
نشأتها ولكنها أصبحت كذلك بواسطة المغنين
المحترفين . وهذا حال كثير من الاغاني التي
جمعها السيد/نصر . أما الاغاني الاخرى وهي
اغاني الافراح ، والحج ، وألعاب الأطفال ، وأغاني
العمل في الحقل ، والبكائيات فهي جميعا تابعة من

الشعب نفسه ، فنحن نلاحظ أنه بمقارنة هذه الأغاني بغيرها فأننا سنجد أن المجموعة الثانية تتميز بألفاظها الحسنة ووزنها العنيف . وسوف أبدأ بتقديم تلك المجموعة بأن أعطى النص العربى وطريقة نطقه ، وترجمته الحرفية بالفرنسية على قدر المستطاع .

الفصل الاول :

أغاني الزواج والختان .

« ان جمعى لأغاني الزواج والختان لشيء طبعى ، على عكس ما يبدو لأول وهلة ، فحتى وقتنا الحاضر فى مصر عامة ، وبخاصة بين الطبقات الفقيرة والمتوسطة تنتهز فرص إقامة زفاف فى العائلة أو عند الجيران كى يتم ختن الأطفال الذكور ، والأحيان والكلمات من صنع المغنين والمغنيات المستأجرين لاضفاء البهجة على الحفل . والمغنيات فى هذه المناسبات من طبقة الغوازي » .

وهو يورد فى هذا الفصل ما يغنى للعروس والعريس وغناء الفتيات الصغيرات ، وغناء الخطيب ، وأقارب العريس ، وما يغنى عند دخول العريس الحمام ، وفى « ليلة الحنة » وفى أيام الفرح ، و « ليلة الزفاف (الدخلة) » وفى « الصباحية » .

ومن الأغاني التى تغنى فى هذه المناسبات ، وما زالت شائعة الى الآن وقد سجلت بعضها منها أثناء تحضيرى لدرجة الماجستير عن « الأغاني الشعبية فى اقليم البرلس » ، هذه الاغنية التى تغنى للعريس :

عايج ويجنى الورد فى منديله
العمر وهبه يا كريم تدى له
عايج ويجنى الورد فى محرمته
العمر وهبه يا كريم تدى له . .

وأغنية أخرى تقول :

روح يا عبد ما انت جد شراها
وحياة ابويا جدها واسواها
واضرب بسيفى ولو أموت حداها

ومما يغنى فى ليلة الدخلة وما زال موجودا الى الآن بنفس كلماته تقريبا ، هذا النص :

يا ليلة الدخلة يا سيدى . .
خد السلام من ايدك ليدى . .
يا ليلة الدخلة ولقاها
ولقى البنات انكل حداها . .
وقال سمعوني حس لغاها . .
ومسكونى قلبى بايدى

الفصل الثانى وهو عن البكائيات التى ترددها النادبات فى مناسبة الوفاة وأثناء دفن الميت وهو مقسم الى البكائيات التى يندب بها للشباب ، والرجل العجوز ، والشابة الصغيرة ، والمرأة التى توفيت بعد أن وضعت طفلها ، وكذلك ما تندب به المرأة العجوز ، ومما يقال فى الشباب هذه المقطعات التى جمعت من أسيوط .

أبكى عليك وحدك . . وأبكى على كسمك
ومخذتك

ما نحدث كوانى فى الميتين زيك . .

قنديل منور انطفى ضيه . . سوق البحيرة
ما التقاش زيه

قنديل منور وانطفى نوره . . سوق البحيرة
ما التقيت غيره . .

ومما يقال فى الشابة الصغيرة :

حريرهن لبسوه . . وانت حريرك فى التراب
خطوه . .

حريرهن زاهى . . وانت حريرك غبره
السافى . .

حريرهن يزهى . . وانت حريرك غبره
اللحد . .

وهناك أيضا بكائيات جمعت من دندره ، وهو يوردها ويذكر ان لم يشأ أن يكتب طريقة النطق بالاحرف اللاتينية اذ أن مساعديه المصريين لم يقوموا بكتابتها بأنفسهم ، وذلك حتى لا يقع فى خطأ تغيير اللهجة المحلية .

كما ان هناك ما أطلق عليه « ماسبيرو » « أغاني الخلاء » وتنقسم هذه الاغاني الى قسمين من السهل التمييز بينهما . فيشمل القسم الأول على موضوع واحد . . يضم مجموعة من الأغاني ذات الموضوع الواحد عن الحب . .

وعن الدين . . وعن الهجاء وهذا الموضوع يكتمل بصورة متتابعة .

أما القسم الثانى . . فهو ليس سوى مجموعة من الجمل الموزونة مستمدة بطريقة غير سليمة تماما من الاغانى المعروفة الشائعة فى هذه البلاد ، وهذه الجمل مركبة دون أى علاقة بينها .

وأغانى هذا القسم غير ثابتة تماما ، فبعض الجمل التى تشتمل عليها كل أغنية على حدة تتكرر فى كثير من الأحيان ولكن فى نظام يختلف باختلاف الشخص الذى يردددها .

وقد يحدث - كثيرا - أن يشعر أحد العمال بالالهام فيرتجل بعض الأبيات التى تدور حول حدث معين ، أو احساس طارئ ، فإذا ما نالت كلماته اعجاب زملائه أعاد ترديدها ، وأضاف اليها بيتا أو اثنين ، وهكذا تضاف أجزاء أخرى الى الأغنية الاصلية الدارجة . وهناك مجموعة من الاغانى يردددها العمال اليدويون ، ومن يعمل على الشادوف ، ويدير الساقية أو يحرق الأرض ، « والجمالون ، والحمارون » ، وكل من يعمل فى الحلاء ، وهى تؤلف كما سبق أن ذكرنا ، وتنتقل من فم الى فم بصورة مألوفة (روتينية) ، ومن ثم تزداد بذلك ثراء أو تزداد فقرا .

أغانى العمال فى دندرة :

ان العمل فى التنقيب عن الآثار يتطلب حركة مستمرة لحمل ونقل المعدات ، وقد نتج عن ذلك كثير من الأغنيات فى مصر العليا ، أخذ معظمها فى الزوال ، كما هو الحال بالنسبة لأغانى الأطفال الذين يحملون « المقاطف » .

وتشيع فى تلك الاغانى بعض الجمل الثابتة تقريبا مثل « باشتنا أبو جيبين » ، و « باشتنا تحت الشمسية » ، وهى تغنى منذ حوالى أربعة وثلاثين عاما ، وكانوا يرددونها كلما ظهرت عليهم فى مكان عملهم . والأغنية الاولى كانت عبارة عن دعوة رقيقة لاعطائهم البقشيش ، أما الثانية فكانت تشير الى احدى عاداتى آنذاك . .

(تقول الأغنية الأولى)

- المغنى : مرحبا مرحبا يا للى احبه
- المرددون : حبه حبه يا للى احبه
- المغنى : باشا كبير دا اللى احبه
- المرددون : حبه حبه يا للى احبه
- حط ايده فى السياله
- حبه حبه يا للى احبه
- وقال خدوا يا شغاله
- حبه حبه يا للى احبه
- يا للى نهيتوا الشغل ده
- حبه حبه يا للى احبه
- مدير كبير اللى احبه
- حبه حبه يا للى احبه
- باشة الآثار دا اللى احبه
- حبه حبه يا للى احبه
- وصار مبسوط بالشغل ده
- حبه حبه يا للى احبه .

أما الكبار من حمالين ، وبنائين ، وحفارين ، فقد كانوا ينقسمون الى فرق ، ولكل فرقة رئيس يقوم بجانب دوره كامام للمصلين ، بقيادة المجموعة أثناء الغناء ، فهو مع كل حركة من حركات العمل يغنى أغنية يردد باقى العمال مقاطعها بيتا بيتا وجملة جملة ، وهو يبدأ الحركة البدنية بصوته المنفرد وينهيها بصوته أيضا ويردددها بعده الآخرون .

يا حبيبى سلامات سلامات سلامات

• يا حبيبى سلامات . .

- الله يجازيكى يا عدوه اللى تقولى حبيبك مات .

• يا حبيبى سلامات

أغانى أعمال الحقل :

وهى الاغانى الخاصة بالأعمال التى يؤديها الفلاح فى الحقل عند تهيئة الأرض للزراعة من حرث واجتثاث للحشائش . . . الخ أو عند الحصول . وهذه الاغانى منها ما يغنى على المحراث ، ومنها ما يغنى عند ضم المحصول (حصد الفول وجمع القطن) ، أو على النورج (بصفة ما سبيرو ويصف طريقة عمله) . ومن



أغاني المحراث :

... سرنا نحرت يا الندى ما طاري
والخواجة نايم للضحى ما جامي
محرات أبويه متجل بحديدي
طلعنا نحرت في بلاد الطيني
ارخي محراتك اليوم يا حراتي
خلي يجيب من الأرض لمعاني
علاج المحرات يا ليدى
دفاينه خشب وسكته حديدي ...
ومن الأغاني التي تقال على الطاحونة وعلى
النورج والمحراث أيضا :

الطور اشتكى منى وقال يا دراعى
فرقلته تيجي على الأوجاع
البقرة مالها مقداري
دا الحيل والقوة للثيراني

عتبك على العلاف وانا مالى
عتبك على اللعدى فيك المالى
ان شريت اشري نهار الاثنين
اشري المولد مع كحيل العين ...
ومن أغاني ضم المحصول (جليع الفول)
ارحل يافول ارحل يافول
ارحل يا فول أهو طاب الفول
ارحل يا فول أهو دار الجليع
ارحل يا فول والزرع غزير
ارحل يافول اضبط بالبباط
ارحل يا فول الزرع أهو طاب
ارحل يا فول ارحل رحيل ..
ارحل يا فول والزرع دا زين ..

« أغاني الشادوف والساقية »
يصف ماسبيرو الشادوف ويبين فائدته

وطريقة استعماله ، ويصف الجهد الشاق الذي يبذله الفلاح في ادارته وجذبه ، ويضيف أن الأغاني التي يغنيها الفلاح أثناء عمله على الشادوف تساعد على أن يرفه عن نفسه ، وعلى أن ينظم حركته كما أن الفلاح في هذه الأغاني ينعي حظه ، ويعبر عن بؤسه . أما في أغاني الساقية فان طبيعة عمل الساقية لا تكلف الفلاح جهدا في ادارتها ، فهو يجلس على حافتها صائحا في حيواناته كي يجند نشاطها ، ويلهب حماسها ، ويغني لتسليتها وتسليه نفسه ، ولذلك فان أغانيه على الساقية لا تتسم بالاغراق في الحزن كأغاني من يعمل على الشادوف .

وأكثر أغاني الساقية والشادوف . ذات مقاطع مختلفة الألحان ، ويغلب عليها أن يكون لكل بيتين منها معناها الكامل الذي يجعلها مستقلة عن المقاطع السابقة أو اللاحقة . وفي بعض الأحيان يمكن أن نلاحظ أن جزءا من هذه الأبيات مستمد من الأغاني المعروفة أو الشائعة .

أغاني الشادوف :

دوبنى دوب حرير التوب	هوب يا هوب
تبكى عيوني على اللى جفوني	هوب يا هوب
سرير النوم هجرنى اليوم	هوب يا هوب
سائل على الباب بره يا احباب	هوب يا هوب

ومن أغاني السواقي :

يا ساقية دورى ورشى من بعيد
وازجى حيضان الملوخية وحوض الجنزبيل
استعجبت ناس البحيرة والصعيد ..
على الولد دا اللى بنى له بيت جديد
يا ساقية دورى ورشى من وره ..
واسقى حيضان الملوخية وحوض الكسبره ..

أغاني « الجمالين » (الحداء)

وحياة ابوى ما اخذ الجمال .. يعشق بنات البيض وأنا ينسانى

(روح هي حت)

طلت البيضة من الطيقان .. وتقول حبيبي

بطا ماجانى ..

(عسى ايدك)

مدى خطاكي يا ام الجرس الرنان .. مدى خطاكي بقرب المكان ..

(روح هي) ..

وهذه الأغنية غناها أحد الفلاحين ، والجزء الذي يردد بعد كل بيت (ما بين الأقواس) مكون من كلمات يحث بواسطتها الجمال جماله على السير ويوجهها أو يوقفها . وهناك أغنية أخرى تقول :

ما لك ومال الهوى يا أبو خلق دايب
تعشق بنات العرب وانت كبير الشايب
وان هبت الريح قلت لمركبى سسيري
وأنا اصبر صبر الخشب تحت المناشيري
ناديت يا طير يا طير بحق السما العالى
تلم شملى وتجمعنى على الغالى

وهي أغنية غناها أحد البدو ، وكما يلاحظ الجزء المردد بعد كل بيت ، غير موجود ، والملاحظ أيضا أن مقاطع الأغنيتين مختلفة الألحان .
أغاني « الحمارين » .

يصف ما سببرو أيضا في مقدمته الصغيرة لهذه الأغاني العناء الذي يعاينه الحمار في مصر من حمل للمحاصيل الزراعية ، وللسماد . ويورد بعضا من الأغاني التي يغنيها الفلاح عند نقل السبخ من مثل :

يا رب صبرنى بصبر أيوبى ..
وأيوب صبر لما اتوفى المكتوبى ..
ما تروحي كما هداكى الهادى ..
كما هدى موسى على العبادى ..
يا مصر يا غالية مين بناكى ..
بناكى البناده وعلاكى

وهناك أيضا قسم أطلق عليه « أغاني الحياة العامة » وقد جمع فيه كل الأغاني المتعلقة بالمناسبات المختلفة في الحياة العامة مثل أغاني الغرام ، والمشاجرات المنزلية والعزومة والتجنيد والحج . ومن هذه الاغاني هذه الأغنية :

يسيك بالخير يا بطيخ مليسى
يا جمع (قمح) أحمر ومكيل فى تلايسى
لولا الملامه وحديث (حديث) المجلايسى
كنت آخذ حبيبى وأروح ما أجيشى
جعدت (قعدت) شهرين وأربع ليالى تحت غرفتكم
لا آكل ولا أشرب وأنا أصنت (اسمع) لكلمتكم
ومنها ما يقال للحاج عند رحيله لأداء فريضة
الحج :

وابور السفر حل جلوعك ..
سيد المرسلين يكتب رجوعك ..
حج من عندنا صغير بشوشه
السنة حجتك ومن عاش عروسه
حج من عندنا صغير بشمله
السنة حجتك ومن عاش مجامله

ويذكر الأستاذ « ما سبيرو » أن هذه الأغاني
قديمة التاريخ ، وأنها من مجموعة الأغاني
التقليدية للمغنين الشعبيين .

وهكذا فنحن نلاحظ أن الأستاذ « ما سبيرو »
رغم كل المعوقات التى قابلته ، والتى كان يمكن
أن تشنيه عن عزمه أو رغبته فى تسجيل هذا
التراث الشعبى الذى لا شك أنه أعجب به ، قد
استطاع أن يجمع وفى حدود الامكانيات التى
أتاحت له - هذا الجزء من التراث الشعبى الذى
ضمنه كتابه . وقد تنبه - كما هو واضح مما
أوردناه من فقرات قدم بها لمجموعات الاغاني التى
سجلها - الى بعض الملاحظات التى يمكن أن نناقش
بعضها ، وأن نتفق معه فى بعضها الآخر ، فقد
لاحظ مثلا - وهو صادق فى ملاحظته تلك - أن
مصر تتطور بسرعة ، وأنه كثيرا مما رآه فى زيارته
الأولى ، وما سمعه فيها قد اختفى ، أو انقرض
أو على أحسن الفروض فى سبيله الى الانقراض ،
ومن ثم فلا بد من الاسراع بالجمع والتسجيل . ولكن
هذه الملاحظة وإن كانت صحيحة بالنسبة للعادات
والتقاليد ، فانها ليست بنفس الدقة بالنسبة
للمادة الشعبية ، فهى لا تختفى أو تنقرض بمجرد
اختفاء العادة أو التقليد . وإنما الاصح من ذلك

أن نقول انها تتحول .. تظل محفوظة ، ومرددة
رغم عدم ارتباطها بالمناسبة التى كانت تؤدى فى
اطارها ، ذلك لأن تطور الناس فى سفح الكيان
الاجتماعى يتسم بالبطء ، فيظل التراث من أجل
ذلك كامنا فى وجدان الناس وعقولهم ، يظهر
من آن لآخر ، وبشكل أو بآخر ، ولكنه لا يختفى
أو ينقرض حتى يتأصل الجديد ويتعمق نفوس
الناس ، فينشأ التعبير الجديد الذى يكافئ التطور
الذى أصبح شيئا قديما أصيلا شائعا فى سفح
الكيان الاجتماعى .

كما أن ملاحظته الخاصة بنشأة بعض الأغاني التى
جمعها ليست شعبية الاصل لأن شعراء المدن قد
ألفوها ، وإنما أصبحت شعبية بعد أن قام بنشرها
المغنون المحترفون صحيحة الى حد كبير ، وإن كان
لم يستطع أن يضع لها الاطار العلمى الذى يحددها
كظاهرة علمية تنبه اليها علماء المأثورات الشعبية
وأشاروا اليها وهى الخاصة بتبادل التأثير بين
قمة الكيان الاجتماعى وسفحه فى المجتمع .

ويطول الأمر لو ناقشنا ملاحظاته واحدة واحدة ،
ذلك لأن كثيرا منها قد فطن اليه الدارسون
والباحثون فى هذا الميدان ، وصاغوه فى قالبه
العلمى الذى أصبح يحدد المنهج والطريق الذى
يسلكه غيرهم ممن يتصدون للعمل فى ميدان
التراث الشعبى جمعا وتسجيلا وتصنيفا ودراسة
غير أن هناك نقطة جديرة بالاهتمام تتصل بتقسيم
الأستاذ ماسبيرو للأغاني التى جمعها ، فالملاحظ
أنه قد خلط فى أحيان كثيرة بين مضمون الأغنية
وبين المناسبة التى تقال فيها ، فهو عندما يجد
أغنية يدور فيها حوار بين العريس وعروسه
يضعها - مثلا - تحت عنوان غناء الخطيب (أو
الخطيبة) ورد الخطيبة (أو الخطيب) عليه
والحقيقة أن الأغنية التى تغنى فى مناسبات الخطبة
والزواج ، وهى تتضمن حوارا ، ولكن هذا
الحوار لا يدور بالضرورة بين شخصين حقيقيين
فالتى تغنى مثل هذه الاغاني الفتيات ، وهى تحمل
معانى ومضامين يحتفل بها المجتمع ، وتمثل العلاقة



لا تنقص من قيمة الجهد الكبير الذي أنجزه في بداية هذا القرن ، ويمكن أن نرد بعضا منها الى أنه لم يجمع هذه الاغاني كلها بنفسه - لظروفه الخاصة - وانما جمعها عن طريق مساعديه كما ذكر ذلك بنفسه في مقدمته ، كما أننا يمكن أن نرد البعض الآخر الى أن مناهج جمع المادة الشعبية لم تكن قد استقرت أو اتضحت بعد آنذاك . ولا يمنعنا ذلك من أن نحیی في الأستاذ « ماسبيرو » دقته التي توخاها في كتابة الاغاني بنفس الطريقة التي كانت تغنى بها ، كما أننا نحیی فيه جهده في ترجمة هذه الاغاني الى اللغة الفرنسية ، بالإضافة الى كتابتها بالحروف اللاتينية لكي يقرأها من لا يعرف العربية كما ينطق بلهجتها المحلية ، فقدم لذلك خدمة كبيرة لكل من القارئ العربي والاوروبي

احمد مرسى

بين العريس وعروسه أو الخطيب وخطيبته (أو بين الفتاة ومن تحبه عموما) . كما أننا يمكن أن نأخذ عليه أن تقسيمه للأغاني لا يسير على خط واضح أو وفقا لتقسيم معين فهو يبدأ بفصل عن أغاني الزواج والختان لنجد بعد ذلك فصلا في نهاية الكتاب عن أغاني الحياة العامة ، ضمنه بعض أغاني الافراح ، هذا بالإضافة الى أن كل ما جمعه من أغاني في كتابه هو من أغاني الحياة العامة سواء كان ذلك مما يخص مناسبات الفرح أو العمل أو الموت . كما أن الأغاني الخاصة « بالساقية والشجادوف والنورج والعزيق ، والتنقيب عن الآثار ، وضم المحاصيل » . كل هذه الأغاني كان يمكن جمعها في فصل واحد عن « أغاني العمل » . وعلى أية حال فإننا نلتمس للأستاذ ماسبيرو العذر في كثير من هذه الملاحظات العامة البسيطة ، التي



الدراسات الشعبية

في فنلندا

بقلم: دكتور نيلم ابراهيم

الرغم من أن فنلندا تعد احدى الدول الاسكندنافية التي تمثل قمة الحضارة والرقى في أوروبا ، الا أن بساطة الشعب الفنلندي وجماله ، الذي يعد بطبيعة الحال انعكاسا لجمال الطبيعة في تلك البلاد ، يحملان الزائر على الشعور بأنه قد جاوز عالم الصخب والكلفة ، عالم الآلة والسرعة ، بل عالم المادة والمادة فحسب . ان الزائر يشعر على التو ان كل فرد من أفراد هذا الشعب الذي لا يتجاوز عدده الخمس ملايين نسمة ، طبيعي للغاية ، فلا تمرد ولا شعور بالانعزالية ولا شكوى نفسية أو

إذا كان هناك مكان ينبغي أن يحج اليه الفولكلوريون بقصد الاستزادة من العلام المتجدد في مجال الدراسات الشعبية ، فإن هذا المكان هو فنلندا . وقد نتساءل عن سبب هذا بخاصة وأن كثيرا من دول أوروبا وآسيا قد بلغت شأوا بعيدا في هذا الميدان بحيث أصبحت - من حيث النهوض بهذه الدراسات - على قدم المساواة على أننا نعزو هذا لعدة أسباب وهي . . .
أولا : بمجرد أن تخطأ قدم الزائر أرض فنلندا ، يشعر أنه قد جاوز عالم أوروبا . فعلى



ثمين واحد يعتز به كل فرد ولا يحاول أن يغيره •
 وليس عجباً بعد ذلك أن يهتم هذا الشعب دون
 استثناء بتراثه وأن يحبه ويرعاه ، الأمر الذي كان
 له أبعاد الأثر في المحافظة على التراث الفنلندي
 الشعبي وعلى الاقبال على الاستمتاع به ودراسته •
 وليس أدل على تعلق الفنلندي بأرضه وطبيعته
 بلاده ، من أن الأفراد لا ينزحون في الغالب
 لقضاء أجازاتهم الصيفية ، حيث يستمتعون
 بمظاهرة الحضارة والرقى ، وإنما ينزحون مختارين
 إلى أكواخهم الصيفية البسيطة التي قد شيد كل

اجتماعية او سياسية • وإنما يخيل للإنسان أن
 كل فرد من أفراد هذا المجتمع قد نبت من تربة
 واحدة ، وأن جذوره أصيلة تمتد إلى أعماق
 بعيدة ، فهو ملتصق بها وإن نما بعيداً عنها في
 رشاقة أشبه برشاقة الأشجار التي تنمو في
 الغابات الشاسعة دون اعوجاج لتصل إلى عنان
 السماء • وربما لم تتح لي فرصة في البلاد التي
 زرتها بأن أتصل بأفراد عديدين ابتداء من عامة
 الشعب إلى الأساتذة الكبار ، كما أتاحت لي الفرصة
 في فنلندا ، فوجدتهم جميعاً يرجعون إلى معدن

منها بعيدا منعزلا في قلب غابة وعلى حافة بحيرة طبيعية من تلك البحيرات التي لا حصر لها والتي تتميز بها الطبيعة في فنلندا . ومن المحتمل أن يكون بجوار كل كوخ حمامهم البخاري المشهور الذي يسمى « زاونا » Sauna وفي هذا المكان المنعزل يعيش الفرد بين أشجار الغابات وكأنها أشقاء له ويجتنب ما تنبته الغابة من نباتات طبيعية ، ثم يستحم كل ليلة في الحمام البخاري ، ويرمي بنفسه بعد ذلك في البحيرة الطبيعية . وفي المساء يقذف بشبكة في البحيرة لينتزعها في الصباح الباكر وقد امتلأت بأجود الأسماك .

لقد دعاني بعض الأساتذة الأجلاء إلى أكوأخهم الصيفية ، وذلك فقد عشت حياة الفنلنديين الطبيعية عن قرب . وإذا كنت قد أسهبت في وصف هذه الحياة ، فمن أجل تصوير مدى حب الفنلندي لبلاده ومدى تعلقه بتراثه القديم .

ثانيا : إذا كان الحماس البالغ والتخطيط العلمي ثم العمل الجدي ، عوامل تقف وراء كل عمل ناجح فإن هذه العوامل نفسها هي السر في تقدم الدراسات الشعبية في فنلندا تقديما . لا نظير له في دول أوروبا . ويهمننا أن نعرف إذن سر هذا الحماس البالغ كما يهمننا أن نعرف شيئا عن التخطيط العلمي لهذه الدراسة وكيفية السير فيها قدما حتى هذه السنين الأخيرة .

لم يكن السبب في هذا الحماس المتدفق الذي دفع الشعب الفنلندي لأن يرفع تراثه ويحافظ عليه ، هو الجري وراء ما يجد من العلوم ، حينما عمت موجة الاهتمام بالتراث الشعبي أوروبا ، وإنما كان الدافع قويا بحثا ومتصلا كل الاتصال بتاريخ الشعب الفنلندي وكفاحه ونضاله . أي أن الاهتمام بالتراث الشعبي نشأ في فترة تاريخية عانى فيها الشعب الفنلندي أزمات نفسية جماعية ، وأصبح البحث وراء التراث الشعبي الضائع بمثابة البحث عن ضالتهم النفسية التي افتقدوها زمنا كانوا فيه من جرائم الاستعمار البشعة الشيء الكثير . ولا عجب إذن أن كان الحماس قلبيا والعزيمة صادقة . ولنبدا من البداية متبعين التخطيط العلمي الذي وضعه المختصون نصب أعينهم ثم حققوه بعد ذلك عمليا ، الأمر الذي جعل

الدراسات الشعبية في فنلندا تسير - منذ أن نشأت - في خط بياني يتجه إلى أعلى ولا يعرف الأعوجاج . إذ لم يمض جيل من الأجيال دون أن يبرز في هذا الميدان في فنلندا أساتذة عالميون يوجهون هذه الدراسة لا في فنلندا فحسب وإنما في العالم بأسره .

ظلت فنلندا ترزح تحت عبء الاحتلال السويدي قرابة قرن من الزمان ؛ فقد غزت السويد فنلندا في أواخر القرن السابع عشر ، ولم تتخلص فنلندا من هذا الاحتلال إلا في عام ١٨٠٩ . وفي خلال هذه الفترة الطويلة ، أخذ يتضاءل عدد الفنلنديين الذين يتحدثون لغتهم الأم ، فقد فرض الاحتلال السويدي اللغة السويدية لا في المدارس والجامعات فحسب ، وإنما جعلها لغة الحديث اليومي . والهدف من وراء هذه الخدعة الاستعمارية الماكرة بطبيعة الحال ، هو عملية الفصل التام بين الشعب الفنلندي وبين أصوله ، تمهيدا لإذابته في الشعب السويدي . وطبيعي أن تعتمد السويد بعد ذلك إلى حرق كل تراث فنلندي مكتوب . وتأكدت السويد وأهمة أن عملية القضاء التدريجي على اللغة القومية وإبادة التراث القومي ، كفيلة بأن تجنبها أية مقاومة شعبية . ولكن سرعان ما تبدد هذا الوهم ، وقاوم الشعب الفنلندي كل أساليب الاضطهاد . ولم يهمل أن أحرق المستعمر تراثه ، إذ أن ما يحفظه الشعب الفنلندي كان كافيا لأن يكون دعامة قومية راسخة يبنى من فوقها مجده المستقل الحديث .

وعلى الرغم من أن فنلندا لم تستقل تماما بعد ذلك ، إذ أنها عاشت فترة احتلال آخر تحت حكم روسيا ، إلا أنها منحت على الأقل استقلالها الداخلي ، ومن ثم فقد بدأت فنلندا تتنسم عبير الحياة الفنلندية القومية . وكان أول من وضع أسس الدعامة العلمية لكثير من فروع البحث الوطني في فنلندا هو الأستاذ هـ . ج . بورتان (١٧٣٩ - ١٨٠٤) الأستاذ بجامعة « توركو » عاصمة فنلندا في فترة الاحتلال السويدي . وتركزت الأبحاث حول اللغة الفنلندية والتراث الشعبي الفنلندي والتاريخ الفنلندي .

هذا الحماس القومي البالغ بعينه هو الذي

دفع الياس لونروط (١٨٠٢ - ١٨٨٢) لأن يقوم بأول رحلة ميدانية في عام ١٨٢٨ لجمع الشعر الشعبي الفنلندي .

وحينما أنشئت جمعية التراث الفنلندي عام ١٨٣١ لم يكن ذلك سوى استجابة لروح العصر . وربما كانت المادة الهائلة التي جمعها « لونروط » دافعا من دوافع انشاء هذه الجمعية . اذ رأى المختصون ضرورة تنظيم هذه المادة التي جمعها لونروط من أفواه الشعب وتنظيمها واعتبارها نواة للأرشفيف الفولكلورى الذى بدأت الجمعية فى تأسيسه ، ثم العمل أخيرا على نشرها وانتخب « لونروط » أول سكرتير لهذه الجمعية . كما روعى المبدأ الديمقراطى فى تكوينها ، اذ أصبح لكل اقليم فى فنلندا ممثلا أو أكثر فى هذه الجمعية . وقررت الجمعية أن تجتمع أول أربعاء من كل شهر ، ومازال هذا التقليد متبعا حتى اليوم . كما اختير يوم ١٤ مارس - اليوم الذى توفي فيه بورتان - أبو التاريخ الفنلندي - يوم الاحتفال بانشاء الجمعية .

وهكذا أنشئت الجمعية الفنلندية بمجهود أفراد بل وبسندهم المالى ، ولا تزال هذه هى السمة الأولى للجمعية ، وإن كانت الدولة توليها كل رعاية .

وقد حددت الجمعية هدفها فى مبادئ رئيسيين : أولا : العناية بالتراث الشعبى جمعها وتنظيمها ودراسة ثانيا : العناية باللغة الفنلندية وبكل ما يكتب باللغة الفنلندية ويهمنا الآن أن نشير الى ما حققته الجمعية بالنسبة للتراث الشعبى والدراسات الشعبية .

وفى سبيل ذلك وضعت الجمعية خطة عمل واحدة ، كما حددت مسئولياتها فيما يلى :
أولا : الجمع بين الباحثين والتقريب بين وجهات نظرهم

ثانيا : تنظيم الأرشفيف تنظيميا علميا والعمل على اثراء مادته .

ثالثا : الاشراف على جمع التراث عن طريق تعيين طاقم من الجامعين الدارسين ومنح جوائز رمزية للهواة الذين يجمعون التراث وفقا لمنهج الجمعية العلمى .

رابعا :لقاء المحاضرات العلمية .
خامسا : العمل على نشر المادة الشعبية والأبحاث التى تكتب حولها .

ومقر الجمعية الرئيسى العاصمة هلسنكى ، وهى على صلة تامة بفروعها التى انشئت فى بعض بلاد فنلندا . وهى تستقل بمبنى كبير خصص الطابق الأسفل منه للأرشفيف ، والأوسط للمكتبة الهائلة والعلوى بقسم الدراسات الشعبية . وبهذا أصبح هذا المبنى أشبه ما يكون بالمعهد الكبير للدراسات الشعبية . وتتكون الهيئة التنفيذية للجمعية من اثنى عشر عضوا ، مدير ونائبين له وسكرتير ، ومدير للمكتبة ، ومدير للأرشفيف وستة أعضاء آخرين . ومدة العضوية لهؤلاء ثلاث سنوات فيما عدا السكرتير ومدير المكتبة ومدير الأرشفيف الذين تمتد عضويتهم الى ست سنوات . وفضلا عن ذلك فالجمعية تضم أعضاء بالمراسلة ، وهم الأجانب الذين يشجعون نشاط الجمعية عن طريق الأبحاث العلمية . وحتى

الدراسات الشعبية فى فنلندا





ولا يعد «لونروپ» مؤلفا لهذه الملحمة الوطنية الخالدة بقدر ما يعد منظما للمادة الشعبية فى شكل أدبى فنى . فقد قام لونروپ كما ذكرت برحلته الميدانية عام ١٨٢٨ بقصد جمع التراث الشعبى الفنلندى من أقواه الشعب . وقد كان الشعب الفنلندى فى ذلك الوقت يحفظ تراثه حفظا متقنا وفى وفرة بالغة الى درجة أن بدأت المادة الشعبية تسدق على قلم «لونروپ» الذى رأى ضرورة تنظيم هذه المادة فى عمل فنى موحد ، دون أن يغير من النص الشعبى على الإطلاق . ولهذا فقد بدأ يجمع بين الأشعار المختلفة فى موضوع واحد فى وحدة واحدة . وبهذا أصبحت الملحمة تتضمن أشعارا بطولية وحكايات أسطورية وأغاني

عام ١٩٥٥ كانت الجمعية تضم سبعة . وعشرين عضوا بالمراسلة .

وفى عام ١٨٣٥ نشرت الجمعية الطبعة الأولى من ملحمة «كاليالا» ، وكان فى ذلك تحقق للآمال الرومانية الوطنية التى تعد الدافع الأول على نشأة الجمعية . ألم يكن الشعب الفنلندى يحلم بانقاذ ثروته القديمة من الشعر الشعبى ؟ وحينما ظهرت الطبعة الثانية للملحمة عام ١٨٤٩ ، كانت الملحمة قد بدأت تأخذ طريقها الى قلوب أفراد الشعب الفنلندى ، وبدأ تأثيرها يظهر على جماعة الفنانين الرومانيين وعلى الموسيقيين وذلك فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

الاختفالات والزواج والميلاد ، وأغاني المهد بل
والألعاب الأطفال وأغانيهم .

وسعد الشعب الفنلندي بظهور ملحمة
الوطنية أيما سعادة ، وأصبح يردد حوادث
تاريخية في جوها الأسطوري الرائع ، كما أصبح
يدرك تماما أن لغته غنية بالتعبير وليست فقيرة
كما أوهمه الاستعمار من قبل . أى أن الملحمة
الوطنية قد أيقظت في نفس الشعب الفنلندي
العقيدة والثقة .

وكانت الملحمة بمثابة ينبوع الذي تدفقت
منه الأبحاث المختلفة حول الفن الوطني والأدب
الوطني والتاريخ الوطني ، وكل ما هو وطني
وقومي . بل إنها كانت دافعا وراء الرحلات
الميدانية الواسعة التي قام بها الباحثون بقصد
جمع مزيد من التراث الشعبي .

وقد كان الواجب الأول على الجمعية أن
تستخدم كل وسائل الاعلام لتثبيته الشعب
الفنلندي لقيمة تراثه . وقد استجاب الشعب
الفنلندي لهذا النداء ابتداء من عامة الشعب حتى
الدارسين الأكاديميين . بل إن بعض العمال
والفلاحين كانوا يسونون المادة الشعبية التي
تعيش داخل نطاق الأسرة ويرسلونها الى الجمعية .
وقد ساعد على ذلك أن الأمية لم يكن لها وجود في
فنلندا منذ عام ١٦٠٠ كما تذكر مراجعهم العلمية .
ثم كان الدارسون المتخصصون يقومون على رأس
جماعة من الهواة للقيام برحلات علمية ، يشترك
فيها الجميع ، تحت إشراف الدارس المتخصص ،
في عملية التسجيل والتدوين .

وفي عام ١٨٨٧ بلغ عدد المواد التي احتواها
الأرشيف ما يقرب من ٤٣٠٠٠ مادة موزعة كما
يلي : ١٢٠٠ حكاية شعبية ، ١٤٠٠٠ أغنية ،
٢١٠٠٠ مثل شعبي ، ٦٠٠٠ لغز ، ٢٣٠ لحنا
موسيقيا .

وهكذا أصبح الأرشيف في نهاية القرن
التاسع عشر يحتوى على مادة خصبة فجرت
لدارسين المتخصصين طرقا ومناهج للبحث . وكان
أول منهج شغل أذهان الدارسين فترة طويلة هو
المنهج الجغرافي التاريخي الذي اشتهرت به
فنلندا ، ومؤسسه « يوليوس كرون » . على أن

« يوليوس كرون » لم يحقق هذا المنهج عمليا كما
كان يطمح ، وإنما ترك ابنه الباحث الفولكلورى
العالمى « كارل كرون » لكي يكمل رسالته من
بعده . وكان ينبغي ، تحقيقا لهذا المنهج ، أن
يرسل « كرون » الجامعين للعمل الميداني ،
لا ليجمعوا مزيدا من المادة الشعبية فحسب ، وإنما
ليجمعوا ، قدر الامكان ، أكبر قدر من الروايات
المختلفة للمادة الواحدة . وبهذا تغير منهج البحث
الميداني على يد كارل كرون ، ولا يزال هذا المنهج،
أعنى تدوين أو تسجيل الروايات المختلفة للنص
الواحد متبعا حتى اليوم ، لأنه أصبح يخدم
مناهج متعددة للبحث ، نشأت بعد ذلك من أهمها
المنهج النفسى والمنهج الوظيفي . وقد علق
الأستاذ الدكتور ماتي هافيو ، أحد الأساتذة
المحدثين في فنلندا على منهج كارل كرون بقوله :
« لقد كانت مادة التراث الشعبي - قبل كارل
كرون تجمع بوصفها موضوعا في حد ذاتها . أما
بعد كرون فقد أصبحت المادة تجمع بقصد
استخدامها في البحث ، أى أنها تعد مادة فحسب .
كما أن البحث لم يعد قاصرا على ملحمة كاليغالا
وإنما حول كل مادة تجمع من أفواه الشعب .

ثم تطور البحث خطوة بعد ذلك ، إذ أعلن
أحد الباحثين أن فهم النصوص المروية يتوقف على
فهم معتقدات الشعب وعاداته وتصوراته ، والآن
أصبحت عظاما بلا لحم . وتهدف هذه الدعوة الى
ضرورة ربط مادة التراث الشعبى بعضها ببعض
لأنها تنبع من شعب واحد وتؤدي غرضا واحدا في
حياته . ولهذا فقد نشط الجامعون جمع مادة جديدة
لم يكن يضمها الأرشيف من قبل وهى مادة
السحر والطقوس .

أما نشاط كارل كرون في نطاق الجمعية ،
فقد بدأ منذ أن كان طالبا بالجامعة . وقد استطاع
أن يضيف الى مادة الأرشيف ما يقرب من ١٨٠٠٠
مادة ، تحتوى على حكايات شعبية وأساطير وأشعار
وحوار في التطير والتفأل والسحر . وقد رأى
كرون ، بناء على تجاربه الميدانية ، ضرورة تنظيم
عملية الجمع بحيث يقوم بها جماعة من المتفرغين
الذين يعينون بالجمعية ، كما ألف لهم دليلا يكون
رائدهم في عملية جمع الحكاية الشعبية وسهمي

كتابته : « دليل جامعي الحكايات الشعبية الفنلندية » .
واقتردى الباحثون به بعد ذلك ، فظهر دليل آخر
جامعي مادة السحر . ثم أصدرت الجمعية عام
١٩٠٣ دليلا عاما لجمع مادة التراث الشعبي كلها .
وقد تم كل هذا تحت اشراف كارل كرون وبفضل
نشاطه وحماسه الشخصي . حتى اذا كان عام
١٩٣٠ أى قبل وفاة كرون بثلاث سنوات بلغت
مادة الأرشييف ٥٤٢٠٠٠ مادة . وبعد وفاته خلفه
في منصبه بوصفه رئيسا للجمعية الوطنية الاستاذ
الدكتور « ماتي هافيو » الذى شغل منصب استاذ
الفولكلور المقارن بجامعة هلسنكى منذ عام ١٩٤٩
حتى عام ١٩٥٦ .

وقد استطاع هافيو ، الذى لا يزال مستشارا
للأرشييف ، حتى الآن أن يوجه العمل فى الأرشييف
فى اتجاه آخر ؛ فقد قدم أولا دراسة جديدة للملحمة
كاليبالا تقع فى ستة أجزاء تعد دراسة للتراث
الشعبي من وجهة نظر حديثة . وسوف أقدم
دراسة لهذه الملحمة فى عدد قريب من تراث
الانسانية ان شاء الله . وقد نشرت الأجزاء الست
ضمن ما تنشره جماعة الفولكلور العالمية
Folklore Fellowship Communication

ومقرها فنلندا كما يشرف على انتاجها أساتذة
عالميون من بينهم « ماتي هافيو » .

وقد روعى فى تنظيم الأرشييف أن يحتفظ
بمجموعات الأفراد الجامعين كما هى فى ترتيب
أبجدي بعد فحص مادتها وتقديمها بفهرس يشير
الى ما تحتوى عليه من مادة . ومعنى هذا أن مادة
الجامع ، اذا كانت مسجلة على شريط ، ينبغى أن
تفرغ كاملة . ويضم أرشييف الجامعين فى نفس
الوقت بطاقات تحتوى على اسم الجامع وعمره والمكان
الذى جمع منه مادته والمادة التى جمعها وتاريخ
جمعها وأشارة الى مجموعته التى تضم المادة
الكاملة . ثم هناك بعد ذلك أرشييف الامكنة ،
وهو يحتوى على بطاقات أخرى مستخلصة من
البطاقات الاولى وتحتوى بالمثل على اسم الجامع
وعمره والمادة التى جمعها وتاريخ جمعها واشارة
الى المجموعة التى تضم النص الكامل للمادة والغرض
من هذا الأرشييف هو ضم المواد المختلفة التى
جمعت من مكان واحد بعضها الى بعض ، وذلك

بقصد التسهيل على الباحثين الذين يهدفون ، على
سبيل المثال ، الى دراسة اجتماعية نفسية من
خلال المادة الفولكلورية ، لمجموعة من الشعب
تسكن فى بيئة معينة ويأتى بعد ذلك أرشييف
الموضوعات وهو يعتمد على التصنيف العلمى الذى
وضعه الباحثون فى كل مادة . وقد نشط الباحثون
الفنلنديون منذ زمن فى وضع هذه التصنيفات .
وتصنيف « آنتى آرني » للحكايات الشعبية
معروف . وقد قام الأستاذ طومسون بتنقيحه
وأصبح يعرف بتصنيف آرني طومسون . وهناك
تصنيف للأساطير والحكايات الأسطورية والحكايات
التعليلية وللموسيقى الشعبية والألعاب والسحر
الى غير ذلك . وتحتوى بطاقات هذا الأرشييف
على ملخص للمادة أو على النص الكامل لها ، مع
ذكر اسم الجامع وعمره والمكان الذى جمع منه
مادته وتاريخ ذلك واشارة الى الكاتالوج الذى
يحتوى على المادة كاملة ، كما يحتوى على اسم
الشخص الذى رويت عنه المادة وعمره . وقد
تكرر البطاقة الواحدة وتوضع فى أكثر من
موضوع اذا اقتضى البحث ذلك . ومثال ذلك
أرشييف التقويم ، فهو يحتوى على معتقدات ومواد
فى التفاؤل والتطير وطقوس سحرية وتنبؤات
وأمثلة شعبية وعادات ، وكل تلك المادة ينبغى
أن يكون لها صلة بالتقويم السنوى . وهذه
المادة نفسها نجدتها تدرج فى الأرشييف الموضوعى
العام الذى تنتمى اليه . فأمثلة التقويم تأخذ
مكانها فى أرشييف الأمثلة والطقوس السحرية



تأخذ مكانها في أرشيف السحر الى غير ذلك .

وليس تنظيم الأرشيف والعمل على إثراء مادته على الدوام سوى مظهر واحد من مظاهر نشاط جمعية التراث الفنلندي . فالعمل على نشر التراث الشعبي وما كتب حوله من أبحاث من أهم ما حرصت الجمعية على تحقيقه . وليس في وسعنا أن نقدم قائمة بما نشرته الجمعية وقدمته لا للشعب الفنلندي وحده ، بل للمختصين في العالم بأسره في هذا الميدان ، وإنما يكفي أن نشير الى أن هذه الجمعية تعد المركز الذي تصدر منه أهم الأبحاث العالمية في الميدان الفولكلوري ، بل انها تصدر الدوريات التي يعرفها كل باحث فولكلوري وهي مجلة F.F.C. ومجلة Temenos التي تتجه بالبحث اتجاها جديدا يهدف الى الربط بين الفولكلور والدين . ثم مجلة دراسات فنلندية Studia Finnica ومجلة Proverbium ، وكل هذه الدوريات تصدر باللغات الانجليزية والفرنسية والألمانية حتى يتسنى للباحث في أي مكان من بلاد العالم أن يتتبعها .

وينبغي أن أشير كذلك الى أن الجمعية بعد كل هذا الجهد حققت هدفاً بعيداً ، هو الربط الوثيق بين التراث الشعبي الفنلندي والأدب الفنلندي بصفة عامة ولعل هذا الربط هو الخافز الأكبر الذي يدفع كثيراً من الدارسين في فنلندا لأن يدرسوا في قسم الدراسات الشعبية . والمواد التي تدرس بهذا القسم هي :

- ١ - مناهج البحث في الأدب الشعبي .
- ٢ - ملحمة كاليالا .
- ٣ - الحكاية الخرافية .
- ٤ - الحكاية الشعبية .
- أ - الحكاية الشعبية الأسطورية .
- ب - الحكاية الشعبية التاريخية .
- ج - الحكاية الشعبية المحلية .
- د - الحكاية الشعبية التعليلية .
- ٥ - معنى الأصوات المقلدة للطبيعة .
- ٦ - الشعر الملحمي .
- ٧ - الشعر الغنائي الشعبي .
- ٨ - أغاني الأطفال .
- ٩ - التعاويذ السحرية .

١٠ - العقيدة الشعبية والسحرية .

١١ - الألعاب الشعبية .

١٢ - الأمثال والتعبيرات الشعبية .

١٣ - بيئة التراث الشعبي المتداول .

والقسم حريص فوق كل ذلك على اطلاع الباحث المبتدئ على أهم الأبحاث التي تصور حديثاً . ولذلك فقد خصص محاضرات لمناقشة هذه الأبحاث بعد أن يقوم بتصويرها وتوزيعها على الطلبة . وبهذا يتسنى للباحث أن يكون على صلة دائمة بأهم ما يجد من أبحاث ، بل ان هذا يعينه على تمثلها تماماً اذ أن منها ما يشق بالفعل على الطالب المبتدئ فهمه . وفضلاً عن ذلك فإن هذه المناقشة تهيئ للطالب فرصة تطبيق ما تحتوي عليه هذه الأبحاث من مناهج ، على دراسة التراث الشعبي الفنلندي دراسة عملية .

ونود الآن أن نشير على وجه السرعة الى نموذجين من البحث العميق ، أحدهما قديم نسبياً والآخر حديث لنذكر كيف ان البحث العميق يعد رائد الدارسين الفنلنديين منذ أن بدأت الدراسات الشعبية تأخذ طريقها الى حياتهم العلمية . والبحث الأول للباحث « أنتي آرنى » صاحب التصنيفات الشهيرة . والبحث عنوانه « أساس البحث المقارن في الحكاية الخرافية » Leit Faden der vergleichenden Märchen Forschung

وقد نشر في البحث عام ١٩١٣ في مجلة جمعية الفولكلور العالمية ، F.F.C.

ويبدأ الكاتب بحثه بعرض تاريخي لمناهج البحث في الحكاية الخرافية حتى يصل الى المنهج الجغرافي التاريخي ، فيذكر أن أول من أشار الى هذا المذهب هو العالم الفنلندي يوليوس كرون حينما تسأل في بحثه عن ملحمة كاليالا ، عن المكان الذي نشأت فيه الملحمة . وقد استطاع عن طريق القرائن اللغوية والمادية أن يصل الى أن بعض أغنيات الملحمة نشأت في غرب فنلندا ، وبعضها الآخر نشأت في جنوبها . ثم سارت الأغنيات بعد ذلك من الغرب الى الشرق ومن الجنوب الى الشمال . وهكذا بدأ كرون يحلل الملحمة محاولاً ارجاع كل نص فيها الى ظروفه الجغرافية التاريخية الأولى .

ثم انتشر المذهب في فنلندا ، وليس غريبا أن ينتشر فيها ، وتركز في البحث حول أصول الحكاية الخرافية . ذلك لان الحكاية الخرافية رغم قوانينها المحددة التي التزمتم بها في جميع أنحاء العالم ، الا أن الروايات المختلفة للحكاية الواحدة تختلف في كثير أو قليل ، ولما كان هذا التغيير يحدث بناء على قوانين محددة في التفكير والتصور ، فإن الهدف الأول من هذا البحث هو الوصول الى نماذج من التفكير والتصور لدى كل من الشعوب التي عاشت بينها الروايات المختلفة للحكاية الواحدة .

على الباحث اذن أن يقارن بين الروايات المختلفة حتى يرتد بالحكاية الى أصلها الأول ثم يسير معها في تجوالها . وفي سبيل ذلك ينبغي عليه أن يتبع خطة البحث التالية :

١ - جمع الروايات المختلفة للحكاية الواحدة جمعا متقنا شاملا .

٢ - ترتيب الحكايات ترتيبا مكانيا .

٣ - ترتيبها ترتيبا زمنيا قدر الامكان .

٤ - تحليل مادة الحكاية الواحدة الى عناصرها الأساسية وبحث كل عنصر على حدة .

٥ - المقارنة بين ملامح العنصر الواحد في الروايات المتعددة . وهذه الملامح هي الشخصيات، والعناصر السحرية ، والقدرات .

والى هنا تنتهي الخطوة الأولى من البحث ، اما الخطوة الثانية وهي تحديد الشكل الأول للحكاية الخرافية فيطلب من الباحث أن يراعي الافتراضات الآتية :

١ - ان الموتيقات التي ترد بوفرة في الروايات أكثر أصالة من تلك التي ترد بقلّة .

٢ - قد ترشد الاحوال الطبيعية التي تظهر في الروايات المختلفة الى تحديد الأصل المكاني .

٣ - الملامح التي تنتشر في مساحة مكانية شاسعة أكثر أصالة من تلك التي تنتشر في مكان محدد .

٤ - اذا كانت هناك روايتان احدهما مندثرة والاخرى مكتملة ، تفضل الرواية الثانية على الاولى .

على أنه ليس من السهل دائما الوصول الى المكان المحدد الذي نشأت فيه الحكاية الخرافية ، وانما من السهل الوصول الى البيئة العامة للحكاية ، أي تحديد ما اذا كانت الحكاية أوروبية الأصل أم افريقية شمالية أم جنوبية .

على أن البحث في الحكاية الخرافية لا ينتهي عند حد العثور على شكلها الاصلى والمكان والزمان اللذين نشأ فيهما هذا الاصل ، والطريق الذي سارت فيه الحكاية الخرافية في تجوالها ، وانما تعد هذه الابحاث عند اتمامها نقطة البداية لأبحاث عديدة في الحكاية الخرافية . فتحليل الحكاية الخرافية الى عناصرها يساعد على استخلاص ما فيها من معتقدات وعادات وتصورات ، تلك التي تكون مادة خصبة للأنثوجرافيين ولعلماء النفس وللأنثروبولوجيين الى غير ذلك ، كما أن السؤال عن أثر الحكايات بعضها في بعض معناه السؤال عن أثر الحضارات بعضها في بعض . وكل هذه المسائل تعد مجال انطلاق لباحثي المستقبل .

ولما كان هذا المنهج يتطلب معرفة عميقة بالحكاية الخرافية ، وأصولها وعناصرها وموضوعاتها ، فعلى الباحث أن يستفيد من الابحاث العديدة التي صدرت في هذا المجال . كما عليه أن يستعين بتصنيفات الحكاية الخرافية التي تهديه على التو الى الروايات المختلفة .

والى هنا ينتهي الجزء الاول من البحث ، أما الجزء الثاني فهو دراسة تطبيقية لتلك النظريات التي وصفها آنتى آرنى . وهذا يدل على أن المذهب الجغرافي التاريخي لم يكن مجرد نظريات وانما أثبت أنه منهج عملي . واذا كانت هناك مناهج متعددة قد جدت بعد ذلك ، فإن المنهج الجغرافي التاريخي يعد في الحقيقة أساسا لها . والشئ الذي جد على هذا المنهج هو أن العلماء لم يعودوا يحرصون على الوصول الى التحديد المكاني الزماني لحكاية من الحكايات ، وانما هم يستخدمون منهج المقارنة بين الروايات المختلفة استخداما عميقا واسعا ، وبخاصة بعد أن أنشئ الارشيف العالمى للحكاية الخرافية والشعبية في مدينة « جوتنجن » بألمانيا الغربية .

وأما البحث الآخر فهو مقدمة كتساب « عقيدة الايمان بالارواح فى اينجرلاند » للاستاذ الدكتور « هونكو » رئيس قسم الدراسات الشعبية فى جامعة توركو بفنلندا وعلى الرغم من أن موضوع الكتاب محدود وليس عاما ، الا أن المقدمة الطويلة تعد رائدا لدراسة مثل هذا الموضوع فى أى مكان ما . وقد نشر البحث عام ١٩٦٥ فى مجلة F.F.C.

وقد استطاع الباحث أن يعرض لمنهج البحث فى هذا الموضوع عن طريق طرحه للاستئلة الآتية:

١ - فى أى الظروف تعيش عقيدة الايمان بالارواح ، وما العوامل التى جعلتها تعيش حتى الآن ؟

٢ - ما هى الاحتياجات الانسانية والمؤثرات الاجتماعية التى حققتها هذه العقيدة ، بل جعلتها ضرورية ولازمة ؟

٣ - من هم الافراد الذين كان لهم الاثر البالغ فى حمل هذا التراث ولماذا ؟

٤ - كيف تعيش هذه العقيدة فى حياة الفرد وفى حياة الجماعة ؟

٥ - كيف تتمثل هذه العقيدة فى سائر أشكال التراث الشعبى وكيف تكشف عن السلوك والتفكير الجماعى ؟

ان الاجابة عن هذه الاستئلة ترسم منهجا يطلق عليه الباحث منهج « التحليل الوظيفى » وحيث أن أهمية كل بحث كانت ، ترجع أولا وأخيرا الى مدى ما يستطيع أن ينقله الباحث الى قارئه ، ومدى مقدرته على تعريفه بشئ جديد وعميق فى الوقت نفسه ، فقد شرع الاستاذ هونكو بعد ذلك فى مقدمته فى شرح بعض المفهومات الفولكلورية شرحا علميا فولكلوريا مسهبا . وهذه المفهومات هى :

١ - التجارب فوق الطبيعة ، وهى تلك التى يعيشها الانسان مع عالم الارواح . فالشعب لا يحكى عن هذه التجارب فحسب وانما يعيش معها تجارب . ومن خلال الشرح المسهب تمكن

الباحث من تعريف هذه التجارب تعريفا فولكلوريا واجتماعيا ونفسيا معا .

٢ - الاساس الواقعى لتجارب الانسان مع عالم الارواح ، ويعنى بذلك الوصول ، عن طريق عرض الاستئلة المحددة على الشعب ، الى ادراك طبيعة الارواح من وجهة نظر الشعب وبهذا نصل الى الاساس الواقعى لهذا التصور .

٣ - الاطار الذى يحتوى على الشواهد Frame or reference . ففى هذا الاطار يتحتم على الباحث أن ينظم الشواهد ويعطى لها الدلالات ويكملها . وهذه الشواهد هى التى تحدد قيمة الحياة بالنسبة للفرد والجماعة .

٤ - أشكال التجارب مع عالم الارواح ، وهى تتمثل فى الرؤى المتخيلة وفى الرؤية البصرية والحالة الشعورية .

٥ - سلوك الانسان ازاء هذه التجارب .

٦ - الطقوس السحرية التى يطرد بها الانسان الارواح الشريرة أو يسخر عن طريقها الارواح الخيرة .

٧ - علاقة الدين بعالم السحر .

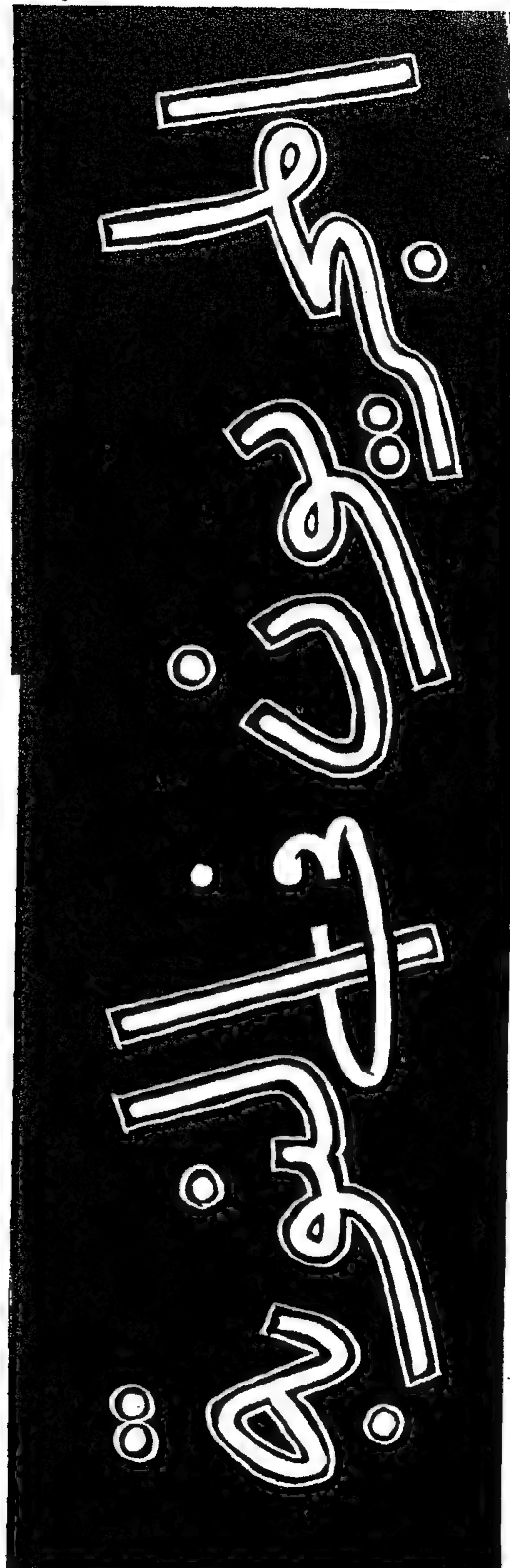
٨ - الفرد والتراث الشعبى الجمعى .

وكما وضع الاستاذ أنتى آرنى النظريات ثم شرع بعد ذلك فى تطبيقها ، فقد شرع الاستاذ هونكو بالمثل فى تطبيق منهج التحليل الوظيفى فى دراسته حول عقيدة الايمان بالارواح فى منطقة انجرلاند فى فنلندا .

وليس فى وسعنا أن نطيل الحديث عن هذين الباحثين ، ونود أن نعرض لهما فى اسهاب فى مقالات أخرى .

ونرجو أن تكون هذه الدراسة كافية لان تقنعنا بأن الدراسات الشعبية المثمرة تتبع أولا من احساس عميق بالقومية ، كما أنها فى حاجة الى العقلية العلمية المتخصصة . وإذا ما توفر لدينا الاحساس العميق والعقل العلمى ، استطاعت الجهود أن تتضافر لتحقيق شيئا خالدا وقادرا على أن يقنع العالم أجمع بأننا حريصون على عروبتنا ومصريتنا وأننا لن نفرط فيهما الى الابد .

د . نبيلة ابراهيم



ترجمة: فوزى العنتيل

هذا المقال كتبه المستشرق المجرى: استيفان فورود
باللغة الانجليزية ، ونشر بالعدد ٢٤ من مجلة :
The New Hungarian Quarterly

« بعد مغادرتي السودان بوقت قصير ، حدث
أن سمع الكونت دي ألماشي المجرى ، وهو في طريقه
الى مصر ، بعض الناس في وادى حلفا يتحدثون
ما تبين له أنها لهجة مجرية . وقد سألتهم - عن -
طريق مترجم - من أين جاءوا ، وقد أدهشه أن
يعلم أنهم يقطنون « مجر - أرثى » ، ومعناها :
جزيرة المجرين . »

وحتى ذلك الوقت لم يكن يعرف شئ عن
تاريخهم فيما عدا أنه عندما فتح السلطان سليم
مصر في سنة ١٥١٧ تبين أنه قد أقام نقطة حراسة
من المجرين تحت قيادة حسن كوشى فى جزيرة
بالقرب من وادى حلفا . »

«ولمدة أربعة قرون ونصف، بعيداً عن موطنهم،
ظلوا محتفظين بلغتهم نقية بما يكفى أحد المجرين
أن يتعرف عليها عند سماعها فى مثل هذه البيئة
غير المتوقعة . »

ولم تكن اللغة هى كل ما احتفظوا به ، فإن
العيون الزرقاء والشعر الأحمر - الذى يصادفه
المرء أحيانا فى وادى حلفا - برهان على أن هؤلاء
القوم يختلفون عن العرب والنوبيين الذين يعيشون
بينهم . »

لقد اقتبست الفقرات السابقة من كتاب :
« أيام السودان ومسالكه » مؤلفه : هـ س .
جاكسون ، الذى كان ذات يوم حاكماً لوادى حلفا .
وكانت هذه النبذة الوجيزة ، وعدة مقالات
فى الصحف ، وبعض البيانات المستقاة من المجرين
الذين زاروا الجمهورية العربية المتحدة والسودان ،
كانت هى كل ما تحت يدى من أدلة عندما بدأت
فى دراسة قضية المجرين فى النوبة بعد أن
حصلت على منحة من أكاديمية العلوم المجرية .
وهى مهمة كانت تنبئ عن درجة غير عادية من
التشويق . »

ان البريطانيين والفرنسيين ، بل وحتى الألمان
لا تكاد تعثر بهم الدهشة عندما يصادفون مجتمعات
من مواطنيهم فى أى مكان فى العالم ! وفى الواقع
فانهم يأخذون الأمر قضية مسلمة .

أما بالنسبة لمجرى ، فإن نبأ وجود جماعة من
الناس يعيشون على بعد ما يقرب من ٢٠٠٠ ميل
من بودابست ، ويفخرون بأصلهم المجرى ، يبدو
نبأ بعيد التصديق عند سماعه لأول مرة .
وقد كانت مهمتى (كبعثة قوامها رجل واحد)
أن أحقق هذه الدعوى الغربية ، وأن أتتحقق
ما أمكن مما اذا كانت فيها نواة من الحقيقة .

بدأت الترتيبات لبعثتى هذه فور وصولى الى
القاهرة ، وقد افترضت أننى قد أجد فى دار
الكتب المصرية بعض المذكرات أو السجلات التى
تتضمن اشارات عن الجماعة التى تعيش فى النوبة
وتسمى نفسها « المجرب » Magyarb ، غير
أن بحثى لم يثمر شيئاً . ولا يستتبع ذلك بالطبع
أن مثل هذه السجلات غير موجودة ، فربما كانت
مطوية ؟ ان لم تكن بالقاهرة ، ففى مكتبات أخرى .

غير أن القاهرة ظلت احدى مناطق بحثى
الرئيسية . ولم يمض وقت طويل حتى تعرفت
على «المجرب» الذين يعيشون فى المدينة ، وبدأت



اعداد من الاسماء والعناوين تملأ صفحات مفكرتى ،
وتكومت خطابات التوصية . وقد قمت بتسجيل
العديد من هذه الرسائل ، وحتى ذلك الحين لم تكن
لدى فكرة بأن هذه الرسائل سوف تصبح ذات
نفع فى عملي يفوق أى خطاب أو وثيقة رسمية .

وفى مدى شهرين ونصف قطعت ما يزيد على
ثلاثة آلاف ميل . زرت فيها أهم جماعات «المجرب»
فى ضواحي كوم أمبو ، وفى أسوان ووادى حلفا ،
وفى الخرطوم .

وأنا اذ أكتب هذه السطور ، بعد قرابة ستة
أشهر من ذلك ، أتذكر أصدقائى من المجرب
بشعور من الود العميق . ولو كان أصلهم المجرى ،
لو كانت مجريتهم تعتمد على عواطفهم وحدها ،
لاعتبرنا اذن أن القضية منتهية . ولا يستطيع أحد
سوى المجريين الذين يعيشون بعيدا عن وطنهم
الأم ترقب مجيء الأخبار والمسافرين من هناك بمثل
ظما مجرب النوبة ، ولا يستطيع أحد الاحتفاظ
بذكرات ذلك الوطن واعزازها فى غيرة مثل
غيرتهم .

تتفرع مجموعة المجرب . التى تبلغ ٧٠٠
نسمة - الى فرعين متميزين تميزا واضحا :
جماعات كوم أمبو ووادى حلفا التى تتكلم النوبية
من ناحية .

وجماعة أسوان التى تتكلم العربية من ناحية
أخرى . وهاتان المجموعتان لا تعرف احدهما عن
الأخرى الا قليلا جدا ، واذا كان ثمة اتصال بينهما
فهو اتصال عرضي محض . وهما مختلفتان ليس
فقط من حيث اللغة ، ولكن أيضا فيما يتعلق
بالأحوال التى تعيشان فى ظلها ، والظروف التى
اكتنفت قدوم أسلافهما الى النوبة .

ان غالبية المجرب الذين يقطنون كوم أمبو
ووادى حلفا تقوم بفلاحة الأرض ، بينما أولئك
الذين يقيمون فى أسوان يشتغلون بالتجارة
اساسا . وتشير الملاحم المتشعبة حول أصلهم الى
أن قدوم أسلاف كل من المجموعتين الى النوبة كان
مستقلا عن الأخرى ، وفى زمنين مختلفين .

وفى « قته Quatta » إحدى القرى الجديدة
بالقرب من كوم أمبو ، - (القرى الأخرى التى
يقطنها المجرب هى : عنيبه ، ابريم ، توشكا) -

قال لى محمد حسن عبد العزيز ، فى تسجيل
صوتى ، أن اسم السلف الأول (الجد الكبير)
كان ابراهيم المجر (أى ابراهيم المجرى) أو لعله
كان ابرانيين المجر ؟

وكان ضابطا قدم الى مصر مع السلطان سليم
الثانى .

وبعد عودة السلطان الى القسطنطينية ، تمرد
الجنود الذين خلفهم ، وهرب ابراهيم من الجنود
المتمردين فى الاسكندرية الى وادى حلفا .

وكانت صورة النوبة فى خياله أنها مكان آمن
للعيش فيه ، فقصدا ابراهيم حيث استقر به المقام ،
وتزوج ثلاث زوجات من هناك .

وكان المجرب هم نسل هذه الزيجات ،
يعيش منهم اليوم الجيل العاشر والحادى عشر .

ووفقا لقول محمد عبد الله عوض وهو تاجر
أسوانى من المجرب يناهز الثمانين من عمره ، فإن
مجراب أسوان قدموا مصر عندما كانت المجر
والنمسا لاتزالان دولة واحدة . فى ذلك الوقت
كانت تجلس على العرش ملكة ، ولم تكن تحب
المسلمين ، وقال : ان أسلاف المجرب فى أسوان
كانوا مجريين يعيشون فى الأجزاء المجرية التى كان
الأتراك يحتلونها ، واعتنقوا الدين الاسلامى . ولما
كانوا متشبثين بدينهم الجديد ، حتى بعد جلاء
الأتراك عن المجر ، فقد طردتهم الملكة من البلاد .
وقد وفدوا من المجر رأسا الى أسوان حيث
عاشوا منذ ذلك الوقت . واسم الجد السابع فى
سلسلة النسب الذى يرجع اليه مجرب أسوان
أصلهم كان : مجر أو مجور =

Magyar or Magyor

(وقد عثرت على شجرة عائلة محفورة على
الخشب على حائط أحد البيوت بحى المجرب فى
أسوان) .

ولنر الآن ما الذى يمكن قبوله من هاتين
الملحمتين كحقيقة . وأول ما يلفت النظر فيهما
هو وجود هوة زمنية قدرها ثلاثة أجيال بين
الجماعتين . فاذا قدرنا المسافة الزمنية بين جيل
وآخر بثلاثين سنة فى المتوسط ، فلا بد أن المجرب
الذين يتحدثون النوبية ومجراب أسوان قد قدموا
الى مصر منذ حوالى ٣٠٠ سنة ، ٢١٠ سنة على
التوالى .

ومنذ ثلثمائة سنة مضت كان الأتراك -لايزالون يسيطرون على «بودا» ، وعلى قسم كبير من مملكة المجر السابقة . وإذا وضعنا في الاعتبار التكوين المتعدد الجنسيات للجيش التركي ، فليس من العسير أن نتصور أن جنود «الاورطة» التي حلت في ابريم كانوا مجريين، وانهم اما أن يكونوا قد انضموا للجيش التركي تطوعا كمرتزقة ، أو أنهم قد أسروا فأثروا الخدمة العسكرية في النوبة النائية على الاسترقاق في الأناضول .

وال ٢١٠ سنة تثبت للتجربة أيضا! ففي عام ١٧٥٥ كانت تجلس على عرش النمسا والمجر «ماريا تريزا» ، فكيف يمكن لمجراب أسوان ، وهم يعيشون على بعد ٢٠٠٠ ميل من المجر ، أن يعرفوا الحقيقة التاريخية المتعلقة بحكم ملكة المجر، ان لم يكن عن طريق التراث الشفوي الذي انتقل من الآباء الى الأبناء ؟

أيمكن أن يكونوا قد اختلقوه ببساطة ؟ أو أنهم قرءوه على نحو ما ، أم أنهم صنعوه ليمدوا الباحثين بموضوع للبحث ؟

ان احتمال ذلك احتمال ضئيل ، فالى جانب مناقضته للمعقول ، فانه يتعارض مع ما تعرفه بالفعل عن المجريين في النوبة .

والحقيقة الثانية التي تلفت النظر هي كلمة «مجراب» نفسها ، والتي تستحق دراسة أكثر دقة . وهي عبارة عن كلمة مركبة ، والمقطع الأخير منها «آب» ، وهي كلمة نوبية معناها قبيلة أو عائلة ، موجودة في أسماء كثير من القبائل النوبية . وهكذا فان الجماعات المتاخمة للمجراب هي أبرس - آب ، و ولى - آب ، و كيهي - آب ، وعمر - آب .

وافترض ان وجود كلمة «مجر» في النوبة - كجزء من الكلمة المركبة المذكورة هو مجرد وجود عرضي - هو افتراض مردود من حيث أنه تفسير يسير جدا ، ومريح جدا .

ان المجراب يتذكرون جيدا كل مجرى زارهم خلال المائة عام الماضية تقريبا ، على الرغم من أن المرء يلقى صعوبة كبيرة في إعادة تكوين هذه الأسماء بسبب التحريف الشديد الذي لحقها . وقد ظلوا طوال أكثر من قرن يخبرون الزوار

بأنهم قد انحدروا من أرومة مجرية . فكيف يمكن أن يكونوا قد عرفوا بوجود قطر اسمه المجر ما لم يكونوا قد وفدوا على النوبة من هناك ؟

ويمكن أن نجد دليلا آخر في هذه الحقيقة وهي أن جماعة أسوان ، ولغتها الأصلية هي العربية ، والتي قدم أسلافها الى هنا بعد ذلك بمائة عام تقريبا ، قد ارتضت الاسم النوبى : مجراب ، وذلك يؤكد أنها قد اطمأنت الى أن هؤلاء الذين يحملون ذلك الاسم هم من أصل مجرى .

ومما يلفت النظر أيضا في الجزء الأول من كلمة : مجراب المركبة هو طريقة نطقها :

فالمجراب ينطقون المقطعين الأولين تماما بنفس الطريقة التي تنطق بها في اللغة المجرية في الوقت الحاضر ، فحرفى العلة فيها مثل حرف O في كلمة ODD الانجليزية ، والحرف الصحيح مثل حرف D في كلمة endure الانجليزية .

حقيقة اننا نعرف أن نطق YG في السمودان يشبه نطق حرف J الانجليزى ، ولكننى مقتنع بأن هذا النطق في كلمة (مجر Magyar ليس نتيجة تأثير أية لهجة محلية .

وأفضل دليل على ذلك هو أن المجراب في مصر الذين يتكلمون العربية المصرية - وهي لهجة لا تعرف صوت ال G - ينطقونه كذلك بالطريقة المجرية عندما ينطقون كلمة : مجر .

وهذه الكلمة تمدنا بدليل آخر ، فضلا عن خصائصها الصوتية ، فمن الملحوظ أنها لا تتلاءم مع أى من اللغتين النوبية أو العربية ، فهي ترفض أن تتبع القواعد النحوية لأى من اللغتين سواء كصفة أو كخبر .

ففي الجملة العربية مثل : أنا مجر ana Majar

بمعنى : أنا مجرى ، أو أنا رجل مجر ana rajil Majar

بمعنى : أنا رجل مجرى لا يضاف اليه ياء النسب التي تعنى النسبة الى مكان أو قطر .

ولا يزال هنالك مزيد من الشواهد التي تثبت الاصل المجرى للمجراب ، ففي أماكن عديدة أثناء رحلتى الاستكشافية قيل لى كيف أن جزءا من جماعة المجراب ، خلال الحرب العالمية الأولى ، الذين كانوا يتفخرون بأصلهم المجرى ، قد عزلهم

البريطانيون فترة من الوقت ، ولم يجحدوا أبدا
أصلهم المجرى ، حتى فى معسكرات الاعتقال .
ولكن اطلاق سراحهم يعود - كما قالوا - الى أنهم
لم يكن يربطهم أى اتصال ، على أى نحو ، بالمجر-
النمسا لسنوات طويلة .

وقد عرفت عديدا من الأقوال السائرة من
جيران المجرب من النوبيين ، والتي يمدنا بعضها
بأدلة غير مباشرة على أن هذه المجموعة البشرية
تختلف فى ديانتها - على سبيل المثال - عن
الناس الذين استقرت بين ظهرانيهم .

من هذه الأقوال السائرة هذا المثل : « المجر
لا يصلى فى المسجد » ، ويعتقد كل من المجرب

وجيرانهم أن هذا المثل قد نشأ من حقيقة أن
المجريين المجندين فى خدمة الحامية ظلوا محتفظين
بعقيدتهم المسيحية حتى فى النوبة ، بينما تخلى
عنها النوبيون أنفسهم .

وليس المثل السابق هو الإشارة الوحيدة
للعقيدة المسيحية للوافدين الجدد ، فهناك عادات
معينة لدى مجرب وادى حلفا تدعو المرء الى ايمان
النظر ، فمثلا نجدهم قبل كسر رغيف الخبز
يرسمون ما يشبه علامة الصليب ، وهى حركة
متبقية من عادة قروية مجرية .

وهم كذلك لا يغفلون رسم علامة الصليب على
جبهة الطفل الوليد ، على الرغم من أنهم جميعا
مسلمون الآن .

هذه الملاحظات وغيرها تدعو الى مزيد من
البحث .

ان دراسة موضوع « المجرب » ، هو موضوع
ذو أهمية خاصة لنا نحن المجريين لأنه يتضمن
شذرات من تاريخنا القومى - لا تزال بعيدة عن
الكمال ، وسوف يتكشف بمرور الزمن كثير مما
لا يزال خافيا .

لكن ليس كل شئ لسوء الحظ ، فنحن لن
نتمكن أبدا من الكشف عن حضارة المجرب
وعاداتهم المدفونة منذ ٢٥٠ عاما مضت . فان
عظام أسلاف المجرب الراقدة فى قبورها لن
تحدث عالم الانثروبولوجيا أبدا بقصتها .

ولقد قال لى المجرب فى « وادى حلفا » كيف
أن بعثة اسكندنافية تصادف أن فتحت بعض مقابر
المجرب التى كانت مشيدة بطريقة مختلفة عن
المقابر الأخرى ، ثم شرعت فى اغلاقها مرة أخرى .
لأن كل اهتمامها كان بما تخفيه رمال الصحراء
النوبية حتى عام ١٣٠٠ من التاريخ .

ان مجر - آرتى بوادى حلفا - البقعة التى
كانت تضم مساكن المجرب وقبورهم فى الماضى ،
هى الآن على عمق يتراوح بين ثلاثين وخمسين قدما
من سطح بحيرة ناصر . أما البقية الباقية من
المجرب الذين عثر عليهم المستكشف المتأخر
فقد انتقلوا الى الصحراء تاركين وراءهم تيجان
النخيل الحزينة مظلة من الماء تحييه وتودعه فى
أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٥ .

فوزى العنتيل



من عادات وتقاليدهم الإغريق

بقلم: أحمد عثمان

المعتقدات الشعبية

لم يأت الاغريق رسول من السماء .. ولم ينزل عليهم كتاب مقدس ... وكان قوام الدين عندهم ما ورثوه عن الاء والأجداد .. وكانت الأوساط الشعبية تستقى معلوماتها عن الآلهة من مصدرين رئيسيين ألفن والأساطير .. ورغم أن كلا من المصدرين لا يحمل صبغة « الرسالة المنزل » إلا أن الناس كانوا يعتقدون بما جاء فيها .. ويؤمنون به تمام الإيمان .. فما شك أحد منهم قط في وجود زيوس وفي أنه لو ظهر للبشر في صورته الحقيقية واستطاعوا أن يروه لظهر في صورة رجل ضخم البنية قوى في زهرة الشباب .. والربة أثينا Athena امرأة قوية البنية ... جميلة الوجه ... وقورة المظهر تلبس الدرع وكأنها أحد جنود المشاة ... أما افروديتا فهي ربة الجمال والحب .. امرأة ذات جمال أنثوى ساحر ... رقيقة ولطيفة .. تأخذ بالقلوب هذه كلها تصورات شعبية .. تناقلتها الأجيال الاغريقية .

كانت الديانة الاغريقية اذن ديانة الحياة اليومية .. كانت الآلهة تختلط مع البشر في الشوارع والطرق وفي الأزقة والبيوتات .. المنزل هو نفسه الالهة هستيا Hestia ربة « الموقد » الذي تشعل فيه نيران التدفئة في الموقد التي تهيم عليه .. ولا بد من أن يقف معبد صغير أو محراب لأحد الآلهة .. لابلو رب الطرقات أو هيرميس سيد المسافرين وجالب الحظ أو لهيكاتي أو حتى لأحد الأبطال Heros أو روح أحد الموتى التقاه الأقوياء .. ولم يكن مخزن البيت يخلو من « ابريق كبير » مليء بألوان الأطعمة مهداه لزيوس حارس ممتلكات الأسرة Zeus Ktesios والا عد المخزن ناقصا .

وهذا الشعور الديني الدفاق يشع من بين سطور القطع الأدبية التي وصلتنا من العالم القديم ومن سطور نقوشهم ونذورهم واهدائهم للآلهة .. فسقراط - الذي اتهم في أثينا بالاحاد - يموت مفزوعا قلعا ومهموما لأنه مدين بديك كان قد نذره لانه انطب أسكليبيوس ! وكان القواد العسكريون يأخذون رأى الآلهة في ميدان القتال قبل أى تحرك وبعد أى تحرك .. ويقدمون

ان دأرسى المأثورات الشعبية في اهتمامهم بالنص سواء كان أغنية أو حكاية أو مثالا ... لا يمكنهم أن يغفلوا ما حول النص من عادات وتقاليد ، فهي الاطوار الذي يضم بين أرجائه المادة ، ويصل بين أطرافها ، ويجمع شتاتها ، ويعطيها الأرضية التي يقف عليها ... وفي تتبعنا لتقاليد الشعوب وعاداتها وخاصة الشعوب القديمة انما نحاول أن نرسم صورة لما كان موجودا ، بعد أن أصبح ما يفصل بيننا ، وبينها ، ليس الزمن فحسب ، بل ان الثورة الصناعية التي شرت وجه الدنيا ، وأكملت من سيطرة الانسان على الطبيعة ، وبسطت سلطانه عليها ، قد ساعدت على اتساع الهوة التي تفصل بين انسان العصر الحديث وشعوب العالم القديم . لقد نظرت الشعوب القديمة الى ظواهر الحياة المختلفة في حيرة ، خائفة حيناً ، مبهورة أحيانا اخرى ... فالاغريق مثالا وقفوا في كثير من الاحيان أمام جبروت الطبيعة ، مشدوهين حيال غموض الغازها ، فراحوا يقصون القصص والأساطير عنها .

وما أثير العادات والتقاليد .. الجواذيت والأساطير السائدة في بلاد اليونان الآن .. والتي تتشابه مع ما كان منها للاغريق .. ومع ذلك فقد يكون من الساذجة بمكان أن نطلقها قاعدة عامة .. بأن ما هو سائد منها اليوم .. انحدر مباشرة عما كان سائدا بالأمس .. فليس التشابه مبررا كافيا .. شعوب كثيرة لم تتصل بالاغريق وتشابهت عاداتها وتقاليدها مع عاداتهم وتقاليدهم . ثم أن بلاد اليونان كانت ميدان معارك كثيرة ... ومهبط جيوش عدة .. ومسرح فتوحات مختلفة .. تأثرت حضارتها بحضارات امم شتى .. نتيجة للاحتلال العسكري أو الاتصال الثقافي .. وتبدوا واضحة آثار الايطالية والتركية والانجليزية والفرنسية على اللغة اليونانية الحديثة .. ورغم كل ذلك فهناك قطاع كبير من العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية السائدة اليوم في بلاد اليونان ... لا يتطرق الشك الى أصلها الاغريقي الواضح ... يقوم على ذلك الدليل القاطع ويؤكد البرهان الساطع .

لهم الشكر فور أى انتصار أو بادرة انتصار ..
ولذلك أقاموا لهم المعابد وقدموا لهم القرابين ..
واستشار القادة السياسيون النبؤات فوجدوا
عندها الحلول لكل معضلة فى طريقهم ..
واتخذت كل مدينة اغريقية لنفسها « الها راعيا »
وكانت لكل أسرة عباداتها الخاصة .. والى
جانب آلهة الأوليمبوس العظام عبد الاغريق قوى
عليا أخرى عديدة تدخلت فى حياتهم .. بل
انهم عبدوا أحيانا بعض أمواتهم وبعض أحيائهم
(فى العصر الهلنستى) .

وهكذا عاش الرجل الاغريقى البسيط فى
عالم مليء بالقوى العليا .. صغيره أم كبيره .
صديقة أم معادية .. فحاول أن يكسب رضاها
.. لأنه كان يعتقد أن زيوس يجازى المحسن
احسانا فيفيض عليه من خيرات الأرض ..
ويرزقه من طيباتها الكثير .. تؤتى أشجار
البلوط أكلها .. وتكثر فيها خلايا النحل ..
وتتكاثر قطعان الماشية والأغنام .. وتضع النساء
ولدانا أصحاء .. أما من يذنب أو يرتكب معصية
hybris فليس له من هذه الخيرات نصيب ..
العكس . فالويل له من الأوبئة والمجاعات
.. وخطر الحرب وأهوا لها .. ووجد بين
أفراد الشعب - مع ذلك - من كانوا يتصورون
أن بإمكانهم التحلل من هذه الأخلاقيات وترضية
الآلهة أو بمعنى أصح رشوتهم لكى يتغافلوا عن
ذنوبهم !

ولعله بات واضحا الآن أن الديانة الاغريقية
بعيدة كل البعد عن الديانات السماوية فى جانبها
العقائدى .. لأن الديانات السماوية تقوم على
رسالة منزلة جاء بها رسول .. ترسم دستورا
أخلاقيا متكاملا . أما فى الجانب الشعائرى فاننا
نجد الديانة الاغريقية تقترب من الديانات السماوية
اقترابا شديدا .. فالأغريقى مثلا يخصص يوما
من أيام الأسبوع للعبادة وهو يصوم بعض الأيام
عن الطعام أو بعض الطعام . وكان للاغريق
معتقداتهم الشعبية أيضا فمن أراد منهم أن يلمس
شيئا مقدسا عليه يغسل اليدين أولا .. ومن
يدخل المعابد على تل الأكروبوليس فى أثينا كان
عليه أن يترك كلبه خارج المكان حتى لا يصحبه
فى هذه البقعة الطاهرة .. ومن يدعوا أرباب

السما كان يرفع يديه عاليا ومن ينجى أرباب
الموتى كان يمد يديه وراحته تجاه الأرض ..
وفى حالة تقديم القرابين .. فإن جنس هذه
القرابين ولونها وكيفية ذبحها وما شابه ذلك من
تفاصيل كانت تحدد « تقاليد » موروثة ومقدسة

شعائر الطهارة

كانت الطهارة فى الديانة الاغريقية - كما
هى فى الديانات السماوية - مطلبها ضروريا لمن
أراد التعبد للآلهة فى المعابد أو حتى خارجها ..
فعلى المتعبد أن يغتسل وأن يرتدى ملابس نظيفة
طاهرة من لون معين . ويخبرنا نص على أحد
النقوش بأن النساء اللاتى كن يتعبدن للآلهة
ديسبونا Despiona آلهة محلية عبدت فى
شبه جزيرة البلوبونيز) كن لا يلبسن حلى ..
ولا بد من أن يتعبدن وهن حفاة .. ولا يرتدين
ملابس قرمزية أو سوداء أو أية ثياب أخرى
مزرکشة . وكانت فى الديانة الاغريقية أيضا
ألوان من « النواهى » والمحظورات نهى عنها
الدين وحرمتها الآلهة على العباد . وفى مدينة
ليندوس بجزيرة رودس كان على من أكل
« الجبن » أن ينتظر يوما بأكمله قبل أن يسمح
له بدخول المعبد أما أكل لحم الماعز أو الفاصوليا
فمحرم عليه دخول المعبد طيلة ثلاثة أيام !

ويحكى أن ثلاثة من المسافرين كانوا فى
طريقهم الى معبد أبوللو فى دلفى .. فهاجمهم
بعض قطاع الطرق .. فولى أحدهم الأدبار .. أما
الآخران فقاوما المجرمين وهزماهم .. لكن أثناء
اشتباكهما معهم ودون وعى جرح أحدهما الآخر
جرحا عميقا مات على أثره . لقد هزم المجرمون
حقا لكن ماذا عن المسافر الذى قتل زميله عن
غير قصد ؟ لقد ظن أنه تلوث بدمه وتدنس
بجريمة قتل النفس التى حرمتها الآلهة ؟ ..
ماذا يفعل ؟ لقد واصل السير الى معبد دلفى
ليسأل أبوللو المشورة كيف يطهر من ذلك الدنس
فجاءته النبؤة « لقد قتلت صاحبك وأنت تدفع
عنه فلست بقاتل ولم يمسك دنس .. ولكنك
أطهر وأنقى ما تكون الطهارة والنقاء » ونعود
لثالث المسافرين الذى هرب ناجيا بحياته

وتاركا رفيقيه - فما أن وصل أبواب معبد دلفي حتى أمر بترك المكان الطاهر على الفور .. حتى لا يدينسه فما هو الا « مجرم قاتل .. وآثم نجس »

وفى كل عام كان الأثينيون يقومون بتسعيه غريبه للتطهير والتفكير .. وكان المقصود منها طرد « النجس » أو الحظ السيء أو درء الوباء .. وانتشرت هذه الشعيرة .. فى المدن الأيونية الأخرى وقد عرفت الشعوب على اختلافها انما من تقديم قربان أو الضحية ، التى تتضمن تحميل « البعض » خطايا كل البشر وحظهم السيء والعمل على التخلص من هذا « البعض » وما يحملون .. فكان الأثينيون يختارون رجلين قبيحين بائسين واحد من أجل الرجال والآخر من أجل النساء ثم يربطان بخيوط من فاكهة التين الجافة .. خيوط سوداء لمن يمثل الرجال وخيوط بيضاء للآخر .. ثم يطرد الاثنان من المدينة نهائيا - وفى رواية أخرى يقال أنهما كانا يجرمان بالحجارة ولو أن هذا غير ثابت !! ونحن نجهل كيفية اختيار هذين الرجلين وهل هما من المواطنين أم من الأجانب المهاجرين .. من الأحرار أم من العبيد .. وهل كان يدفع لهما تعويض عما يقاسيا من أهوال دون ذنب اقترفاه .. أم كان عليهما الخضوع لأمر الجماعة .. وكيف يحمل هذا الرجلان أوزار مدينة أثينا بأثرهما ؟ على كل فقد كان يطلق هذين الرجلين كلمة Pharmakoi فارماكوي وهى مشتقة من كلمة Pharmakon التى نعنى فى الطب الإغريقى « عقار » ولكنها كانت تعنى لدى أفراد الشعب « أى مادة لها تأثير سحرى » !!

أعياد الميلاد

كان ميلاد الأطفال - ولا سيما الذكور منهم - حادثا سعيدا كما هو الحال فى كل مكان وزمان .. ويرجع السبب فى تفضيل الذكور على الاناث لا لأن الذكور أقدر على رعاية الوالدين اذا بلغ أحدهما أو كلاهما الكبر ليس لهذا السبب فقط بل لأن الذكور أيضا أحق بذلك وأولى برعاية



تقاليد الزواج

ومن بين التقاليد التي توارثها الاغريق أن تظهر « العروس » نوعا من « الضيق » عند مغادرتها للمنزل الذي نشأت فيه ويبدو أن القول « يبكي مثل العروس » صار مثلا شائعا . . . وكانت العروس تنقل الى بيت الزوجية في بعض الأماكن - على عربة . . ثم يحرق « عمود » أو « محور » هذه العربة دليلا على أن العروس لن تعود الى بيت أبيها مرة أخرى . وكانت العروس تزف بواسطة الأصدقاء والأحباب والأقارب من الجنسين . . يرددون عبارات الحب والأمانى والابتهالات بسعادة الزوجين . . ويغنون أغاني الزواج epithalamia . . ولكنهم كانوا أيضا يتبادلون النكات البذيئة ويقال في تعليل ذلك أن هذه النكات كانت مكروهة لدى قوى العقر والجذب وقوى الشر عموما وعلى هذا الأساس فهي الأقدر على طرد هذه القوى ! وما أن تصل الزفة الى بيت الزوجية حتى تستقبل « العروس » بوابل من المكسرات وقطع الحلوى والفواكه التي كانت تنثر على « العريس » أيضا وتعرف هذه العادة باسم Katachysmata وهي بمثابة نوع من التصريح للقادمة الجديدة بدخول المنزل والانضمام لأفراد الأسرة . (وكان هذا نفسه ما يحدث بالنسبة « للعبد » الذي اشترى حديثا) .

وكانت العروس تحمل معها « غربالا » من السهل تعليل هذا التقليد لأنه ما زال شائعا في كل أرجاء أوربا على أساس أن الغربال يعرقل الأرواح الشريرة . لأن الناس يعتقدون أن هذه الأرواح الشريرة لا يمكن أن تتخلص من رغبتها الشديدة في عد ثقب هذا الغربال وناهيك بما يستغرقه ذلك من وقت ! بل أن الأوربيين المعاصرين يقولون أن هذه الأرواح تعد « واحد » « اثنين » ثم تقف عند هذا الحد لأنها لا تستطيع أن تفوه بالرقم « ثلاثة » لأنه اسم « الثالث المقدس » وهكذا تظل تعد « واحد اثنين واحد اثنين . . واحد اثنين . . » ويخيب سعيها .

وفي مناسبة تعرف الزوج رسميا على عروسه

أرواح الآباء والأجداء . . ذلك لأن الاغريق كانوا يعتقدون بأن الميت لا يفقد عضوية أسرته . . وينبغي أن تظل روحه محط الرعاية والاحترام بين بنى الأسرة . . تماما مثل كبار السن من أفرادها الأحياء .

وما أن تشعر الأم بالآلام الوضع حتى تسارع بالدعاء لأرتميس Artemis ربه الولادة . . وتستدعى أيضا بعض القابلات المحترفات . . مع بعض الجارات الصديقات وذلك لكي يساعدنها في عملية الولادة . . وقد يستخدمن السحر للتعجيل بنزول الطفل . ولقد كان الأثينيون يحتفلون بقدوم الطفل في يومه الخامس أو السابع أو العاشر . وكان الحفل يعرف باسم الأمفيدروميا Amphidromia

ومعناها « الدورة » (ولعلها تعنى نفس اليوم من الأسبوع الثاني للولادة) . وكان المشترون في هذا الحفل العائلي يخلعون ملابسهم تماما . . ويلتقط أحدهم الطفل . . ويلف به جريا حول الموقد والهدف من ذلك واضح . . فهذا هو الطفل يلتصق جسده العاري بجسد أحد أفراد الأسرة العاري أيضا . . ثم هاهو يتحرك بسرعة كبيرة في الهواء الطلق . . لتذهب غربته . . ثم هاهو يقترب جدا من نار الموقد المقدس . . فتططره تماما فهي نار هستيا « ربة الموقد » ورعاية الأسرة . . وتحرك النار أيضا فيما تحرق أى سوء حظ أو « نحس » قد يكون الطفل جلبه من عالم الغيب . وبعد فقد اندمج الطفل في الأسرة . . وصار فردا من أفرادها . . وحتى تتوطد أواصر الألفة والمودة تقدم الهدايا للطفل . . يحملها اليه أصدقاء الأسرة . وتعود الناس أيضا أن يقدموا للطفل هدايا عندما يروونه لأول مرة سواء بعد الولادة مباشرة أم بعد حين . . (وهذه عادة منتشرة عندنا الآن) . وكان الناس أيضا يحتفلون بأعياد ميلادهم سنويا . وكان اليوم العاشر للولادة (أو السابع عند البعض) هو يوم « تسمية الطفل » فيدعى الأصدقاء والأقارب لهذا الحفل الذي تقدم فيه القرابين للآلهة وتذبح الأضحيات وتقام الولائم .

الأرض .. واما أن يدفن الجسد نفسه دون حرقه بعد لفه في كفن مناسب .. ولا يعد هذا اختلافا جوهريا في نظرة الاغريق للعالم الآخر وطبيعة الحياة فيه المهم أن توارى بقايا الميت وتختفى عن دنيا الحياة . وذوو القربى ملزمون بدفن الميت ومن وجد جثمتنا لم يدفن بعد فعليه أن يلقي بحفنة من التراب عليه وهذا أضعف الايمان .

وكانت تدفن مع الميت بعض الحاجيات اختلفت نوعيتها وكمياتها من عصر لعصر بالنسبة للحالة الاقتصادية .. الا أن الميت لم يترك أبدا بدون ما قد يحتاج اليه في رحلته الى دنيا الآخرة فمثلا كانت توضع قطعة من النقود في فم الميت لكي يدفعها كأجر لخارون Charon «معداوى الموتى» الذي كان يعبر بالارواح نهر ستيكس Styx والمياه التي تفصل عالمنا عن عالم الموتى .. وفي عصر أريستوفانيس كان الاثينيون يدفنون مع الميت قطعة من الكعك المعجون بالعسل - ورغم أنه ليس من الضروري تعليل كل تقليد أو طقس من الطقوس التي رسخت عبر الازمان وتوارثتها الاجيال - الا انه يقال في تعليل ذلك التقليد أن الاغريق كانوا يعتقدون أن على بوابة الآخرة كلب كبير يقال له كيربيروس cerberos له رؤوس عدة .. ضخمة الجثة .. مخيف الهيئة .. يربض على البوابة لا يفارقها .. لا تغمض له عين ..



فانه يرفع عن وجهها الحجاب أو بمعنى أصح « يرفع الطرحة » ويقدم لها الهدايا بهذه المناسبة أي anakhypteria «هدايا رفع الطرحة» التي هي في حد ذاتها تعني الاتحاد والاندماج لان اعطاء جزء من ممتلكاتك لشخص ما انما يعني - عند الاغريق - اعطاءه جزء من نفسك .

الشعائر الجنائزية

وعندما يقضى اغريقى نجه تقام له طقوس جنائزية فخمة رغم اننا نسمع عن نصائح عديدة بعدم الاسراف في اظهار الحزن أو التبذير في الانفاق على الجنازة . وكانت الشعائر الجنائزية تتبع «الوفاة» مباشرة .. ربما لان الطقس دافئ في بلاد الاغريق .. مما قد يؤدي الى تحلل الجثة وتعفنها .. لكن بالاضافة الى ذلك كان الاغريق يعتقدون أنه ما أن تفارق الروح الجسد .. حتى يصبح الانسان غريبا على الدنيا .. ومن الخير له أن يرحل بأقصى سرعة ممكنة الى العالم الآخر . عالم الارواح والظلال الذي أصبح ينتمى اليه . وتبدأ الشعائر الجنائزية « بتمديد الميت Prothesis » على السرير بعد لف الجثة جيدا . ثم تقوم حوله «المندبه» التي تقوم بها ربات البيت وقريبات المتوفى .. وقد تقودهن بعض الندابات المحترفات .. المهم أن تكون هناك واحدة تصرخ وتولول فتزد عليها الباقيات في هيئة جوقه ، (وما زالت هذه العادة منتشرة في بلاد اليونان الحديثة ويطلقون عليها لفظة moirolo ghia وتتكون من أبيات من الشعر المحفوظ أو المرتجل) . وقد يستأجر الاثرياء ذوو الجاه والسلطان شاعرا محترفا لينظم لهم مرثية iarenos تنشدها جوقه الندابات وكان الشاعر سيمونيديس Semonides بارعا في هذا اللون من الشعر .

ويلى ذلك مباشرة « حمل النعش » ekphora اذ يحمل الجثمان على سريريه الى مرقده الاخير وقد لف في أعطية بيضاء ولف بنباتات جنائزية معينة .. وهناك اما يحرق الجثمان ويحتفظ برماده في ابريق أو وعاء يدفن تحت

ولا يغفل له طرف .. ولا يهدأ له خاطر .. وقد يعطل هذا الكلب أو يمنع مرور الروح الى الآخرة .. وقطعة من الكعك المعسول - الممزوجة بمادة مخدرة أحيانا - كفيلة بأن تلهي هذا الكلب ولو للحظة .. فتستطيع الروح أن تعبر الى مقرها الابدى !!

وبعد أن يعود القوم من تشييع الجنازة يشتركون في تناول وجبة الجنازة *peridei prae* ثم يتطهرون من الدنس الذي أصابهم لاشتراكهم في «عملية تكفين الميت ودفنه» ، ويأتى بعد ذلك دور تقديم القرابين في اليوم الثالث والتاسع للدفن . ونظرا لان الاغريق كانوا يعتقدون أن أمواتهم يحتاجون في آخرهم ما يحتاجونه في دنياهم من مطعم ومشرب وملبس .. وماء للاغتسال .. فلا غرو أن تكون قرابينهم المقدمة لهم من الطعام والشراب .. لبن وعسل النحل (الذي كان يعتقد انه خير ما يحافظ على الحياة والحيوية فهو اذن مناسب بل ضرورى لمن فقدوهما) .. وكان فيما يقدم أيضا الماء القراح والخمر وزيت الزيتون .. وكانت كلها تسكب في حفرة على القبر أو بالقرب منه .. وأحيانا كان يحفر مجرى الى داخل القبر .. أو توضع فيه أنبوبة تصب فيها القرابين حتى تصل بسهولة لجثمان صاحب القبر .

ويتصل بحديث الاموات موضوع الاشباح .. ويبدو أن الاشباح الاغريقية لم تشكل عالما رهيبا يخاف منه الأحياء .. طالما هيأ الناس لموتاهم الراحة ويسروا لأرواحهم طرق الرحيل والاستقرار في عالمها .. ولم نجد أشباحا تطارد الأحياء وتقلق نومهم الا أشباح القتلى وأرواح من لم يدفنوا .. وكأنى بهم ينتقمون من الأحياء .. فالقتيل يبعث روحه الجبارة تنتقم من قاتليه .. وناهيك بما تفعله الاشباح في شخص قتل أحد أقربائه ! إن أشباحا رهيبة يقال لها *Erinyes* « الارينيات » تطارده ليلا ونهارا وهذه الاشباح لون من اللعنات تمثلت في نسوة لهن شكل مخيف .. يتخيلهن المذنب بخصلات شعرهن الافعوانية يحملن السنة النيران والسياط ..

وقد يمسسونه بسحرهن فيحيلنه الى « شبح هزيل » لا يلبث أن يفارق الحياة .. ولكن في النهاية قد يتحولن من «الهات انتقام» الى « الهات رحمة *Eumenides* كما حدث عند أيسخولوس في ثلاثيته المشهورة « الاوريسثيا »

ولكن هذه الرؤى المخيفة سواء أكان مصدرها عالم الاموات أم غيره .. لم يقف الناس ازاءها عاجزين .. فقد كان لديهم العلاج الرادع لهذه الرؤى .. وكان هناك في كل مكان أناس يحترفون هذا الفن فن تطهير البشر وتجنيبهم هذه الرؤى .. وعندنا شذره من سوفرون *Sophron* (وهو كاتب من سيراكيوز بصقلية عاش في القرن الخامس ق.م) .. تحكى الشذرة التي وصلتنا أن هيكاتى *Hecate* ربة العالم السفلى الرهيبة التي تضع الاشباح والرؤى تحت سلطانها - طاردت سكان منزل ما وأقلقت نومهم فما كان منهم الا أن لجأوا الى امرأة عجوز ساحرة . فطلبت منهم احضار كلب صغير وغصن من شجرة الغار وبعض القار أو الزفت ذى الرائحة النفاذة وملح وبخور وموقد وفتحت كل النوافذ والابواب وجلس سكان البيت كلهم حول الساحرة العجوز في صمت وخشوع فذبحت الكلب الصغير وتضرعت للربة هيكاتى أن تقبل القربان وتغادر المنزل ! وكان لها ما أرادت وهناك وسائل أخرى كالاستنجاد بأحد الآلهة أو الإبطال .. أو حتى الاحتفاظ بتمثال أو محراب صغير لأدولو خارج المنزل أو استشارة النبوءات عما ينبغي عمله .. أو قد تستدعى الروح نفسها باحدى وسائل « تحضير الارواح » لكى تشرح قضيتها وتعرض أمرها .. حتى يفهم ما يريد .. ويلبى طلبها ، وكانت التماثيل ذات فائدة كبيرة في هذا السبيل وهكذا لم يكن الاغريقى البسيط « عبدا ذايلا » للأشباح أو الشياطين أو حتى الجن !

السحر

وانها لمحاولة قديمة قدم الدهر أن يستخدم الانسان السحر فى صراعه مع الطبيعة ومايكتنفه

من أهوالها ومشقتها .. وفى كل أرجاء البسيطة
اعتقد الناس دائما أن القيام ببعض الطقوس أو
انشاد بعض الكلمات .. يعطى صاحبها سلطان
على جزء من الطبيعة أو حتى على أفكار وتعارفات
بعض أخوانه . وكان أهل العصر الاغريقى
وسحرتة يعتقدون أن فى الطبيعة « قوى » معينة
dyramais من الممكن التحكم فيها لمن استطاع أن
يوجهها التوجيه السليم بتكتيك خاص ..
وأسلوب بعينه .. وذلك طبقا لقانون طبيعى
معروف وهو قانون « الانجذاب » و « التنافر »
وكلمة « الانجذاب » ليست كلمة خاصة بالسحر
ولكنها موجودة عند قدامى رجال العلم مثل
ثيوفراستوس Theophrastos (القرن الثالث ق.م)
الذى يقول « ان النباتات تنمو وتترعرع بفعل
انجذابها لظروف مناخية معينة وفى فصول
محددة » ولكن السحرة والفلاسفة ذهبوا الى أكثر
من ذلك فاعتبروا أن العالم كله وجد واستمر فى
الوجود بفعل سلسلة من الانجذابات
والانسجومات . ولقد كان لهذه النظرية مبرراتها
مثل نمو الحيوانات وذبولها طبقا لاكتمال القمر
أو تضائله .. وحدوث المد والجزر وفقا لموقع
القمر .. اذ قيل مثلا فى تعليل الظاهرة الاخيرة
أن القمر « كوكب مائى » وهناك « انجذاب » و
« تنافر » بينه وبين مياه البحر ! ولكننا مع ذلك
لا نستطيع أن نرى مثل هذه العلاقة فى الامثلة
الآتية : الفيل الشائر تهدأ ثورته وتذوب فورته
عندما يرى كبشما! والثور المتوحش ينقلب حيوانا
أليفا ولطيفا اذا ربط فى جذع شجرة التين -
والتين لا غيره !! واذا داس الاسد بأقدامه فوق
أوراق أشجار البلوط يتخدر .. « وتنمل »
أطرافه !! ولعل الملاحظة غير الدقيقة هى التى
أدت الى الاعتقاد الشائع بأن الثعبان اذا ضرب
مرة واحدة مات .. لكن اذا ضرب عدة ضربات
تدب فيه الحياة من جديد !! وتجربة بسيطة
كانت جديرة بأن تفسد على هؤلاء القوم اعتقادهم
بأن من لدغه «العقرب» يشفى من سمه اذا همس
فى أذن الحمار « لقد لدغنى العقرب » ! على كل
فهذه ماثورات شعبية متوارثة .. وما زالت
معروفة ومتداولة حتى اليوم وفات علماءنا أن
يناقشوها كظاهرة اجتماعية موجودة لها قيمتها

ومدلولاتها .. وينبغى دراستها ومعرفة أسبابها
بدلا من رفضها بوحى من تقدم العلم
والتكنولوجيا .

هب أن عاشقا متيما صدته محبوبته عصية
القلب عسيرة المنال فذهب الى أحد السحرة
يلتمس العون ... فلماذا يفعل الساحر ؟ أليس
جديرا به أن يلجأ الى أفروديتا ربة الحب والجمال؟
ولكنه يستطيع - أيضا - أن يسخر قوة أقرب
اليه من تلك الربة الماكرة اللعوب .. عليه باتباع
الطريقة المصرية القديمة .. عليه بالسحر ..
ولقد تعود الناس منذ القدم فى مصر القديمة
وبلاد الاغريق على السواء على أن يلجسوا تماثيل
آلهتهم فى المعابد مختلف الأزياء التى صنعت -
فى الغلب - من الكتان .. وذلك لاعتقادهم أن
هذه التماثيل ليست مجرد صور جوفاء للآلهة
ولكنها فى الواقع مأوى الآلهة ومهبط نزولهم ..
حين يدعوهم البشر .. ومن ثم فإن ما ترتديه هذه
التماثيل من ثياب ان هى الا « ثياب الهية »
« وملابس ربانية » .. ولما كانت الملابس - فى
اعتقاد القدماء - جزءا من نفس لابسها فان الساحر
القديم يستطيع أن يمارس حرفته على قطعة من
تلك الملابس وكأنه يمارسها على الآلهة أنفسهم ..
أى أنه يستطيع أن يسخر الآلهة لخدمته !! فعلى
الساحر الذى لجأ اليه العاشق الولهان لكى تكون
« رقية الحب » مؤثرة وفعالة عليه أن يحصل على
قطعة من ملابس المحبوبة العصية وبلغة السحر
الأوسيا Usia (وهو ما يسميه أهل القرى
المصرية «قطره») وتوضع هذه القطعة من الملابس
على دمية يصنعها الساحر من الفخار ويذهب بها
الى المقابر ويتركها على قبر أحد القتلى (اعتقادا
بأن أرواح القتلى تكون قوية عنيفة غير مستقرة
فى العالم الآخر) ويبدأ الساحر فى ترتيب بعض
الادعيات والتعاوين .. ضارعا للأرباب أن تساعد
روح هذا القتيل أو شبحه فى الذهاب للمحبوبة
العصية .. يورق نومها .. ويذهب النعاس من
عينها .. ويرغمها على الذهاب الى الساحر ..
أو حتى الى العاشق الولهان المنتظر نفسه !!

أحمد عثمان

نهر شعبى

سوكا

والطير البيضا

بقلم: عمر عثمان خضر

للغاية .. يتمتعون بكل شيء .. حتى ماتت
الأم .. وغلف الحزن الجميع وعلى رأسهم الملك
وأطفاله .. ولا يعرف أحد من أين جاءت هذه
المرأة الغريبة التي تسلطت على الملك ..
وجعلته يشي زوجته وأطفاله .. قالوا انها
ساحرة كانت تسكن على شاطئ النهر ..
جاءت بعد وفاة الملكة وسيطرت على الملك
وتزوجته ! .. كانت بلا شك امرأة شريرة

كان ملك من الملوك عشرة أبناء .. وبنت
واحدة رائعة الجمال اسمها سوكا .. وكان
الجميع يعيشون حياة هادئة .. ترفرف عليهم
السعادة .. وترعاهم أم حانية .. وكانت
الملكة الأم امرأة طيبة .. بقلب من ذهب ..
تعطف على الجميع .. لذلك كانت محبوبة هي
وأطفالها من كل سكان المدينة .. أما الأبناء
العشرة ومعهم سوكا الجميلة فكانوا سعداء

.. حقدت على الأبنساء العشرة ومعهم سموكا
 الصغيرة الجميلة .. وظلت توغر صدر الأب
 حتى بعد عنهم .. وبعد أن عاملتهم طويلا
 كالخدم .. وأهانتهم كثيرا .. طلبت من الملك
 أن يأذن لها بأبعادهم .. وشعرت بفرحة
 طاغية حين وادقها الملك على ذلك .. وبلا تردد
 وبسرعة نفت سموكا الصغيرة الجميلة الى غابة
 مهجورة من أقصى المملكة .. أما الأبناء العشرة فقد
 سحرتهم الى عشرة طيور بيضاء .. وأطلقتهم
 في السماء وأمرتهم ألا يعودوا الى هذه الأرض
 مرة أخرى .. وهكذا طارت الطيور العشرة ..
 ارتفعت الى السماء .. وطارت فوق أنهار طويلة
 وجبال عالية .. وكان هناك لعنة تطاردهم ..
 وظلوا في طيرانهم يعبرون الأنهار والصحراوات
 حتى حطوا في نهاية الأمر في غابة عظيمة على
 شاطئ بحر كبير .. أما سموكا .. فقد
 تلتفتها الغابة المهجورة .. وظلت سموكا تبكي
 خائفة حتى أشفقت عليها حيوانات الغابة ..
 واستضافوها .. وعاملوها في رفق بعد أن
 سمعوا حكاياتها العجيبة عن مدينتها .. وزوجة
 أبيها الساحرة الشريرة .. ومرت الأيام ..
 وسموكا تنضج لتصبح فتاة رائعة الجمال ..
 تقضى سحابة يومها في الغابة .. تسأل
 الطيور والأزهار والأشجار والأنهار ..
 وتتوسل لكل شيء تراه أن يساعدوا على
 العودة .. ولقاء أشقائها العشرة الأحباب ..
 والأب الذي نسيها .. وعاشت سموكا تبكي
 على الدوام .. وتشكى .. حتى رثى لها كروان
 طيب .. فزار الأب الملك في المنام وحكى له
 شوق ابنته سموكا اليه ! .. وكان أن اشتاق
 الأب الملك الى ابنته سموكا فأرسل من يبحث
 عنها .. وعلمت سموكا من الكروان الطيب أن
 أباه في انتظار عودتها .. وصحبته في رحلة
 العودة .. وفارقها على أبواب القصر وهو
 يتمنى لها حظا سعيدا .. لكن سموكا لم تجد
 الحظ السعيد .. كانت تعتقد أثناء عودتها
 أن أباه سيكون في انتظارها .. وأن المدينة
 كلها ومعهم أشقاؤها سيستقبلونها استقبالا
 حافلا .. لكنها فوجئت بالمدينة تبدو حزينة
 .. وقصر الملك يبدو كالمهجور .. وعلى أبواب

القصر استقبلتها الساحرة الشريرة .. وروعت
 المرأة لجمال سموكا الباهر .. واحتقنت عيونها
 .. وتمتمت ببعض الكلمات .. ولم تدر
 سموكا الا وجسدها يلتهب وكان جلدها
 سيمسح ! وفرت هاربة الى ابهاء القصر
 وتمتمت الساحرة تطاردها كالأفاعي ..
 وشعرت بالحزن وهي ترى الخدم يفرون من
 وجهها وكأنها شيطانة .. واتجهت لغورها
 الى جناح أبيها الملك .. ودت لو ارتمت في
 أحضانها .. وتسأله عن أشقائها .. لكنها
 فوجئت به يصرخ مناديا الخدم .. ويأمرهم
 بطرد الشيطانة .. وحاولت أن توضح
 له أنها ابنته سموكا .. لكنه كان قد ذهب ..
 وحملها الخدم .. وقذفوا بها خارج القصر ..
 وسارت سموكا حزينة .. المدينة كئيبة ..
 وكل ما في الوجود صار موحشا .. هذه
 الحياة التي حرمتها كل شيء .. ما الذي فعلته
 حتى تستحق كل هذا العذاب .. وسارت
 وشيء ما يملأ فؤادها بالأمل .. أن تلتقي
 بأشقائها .. وتبوح لهم بأحزانها .. لكن
 أين هم ؟ .. سألت الشمس .. أيتها الشمس
 المباركة .. أين الأحبة ؟ .. لكن الشمس
 لا تجيب .. يزحف الليل الكئيب ليلتهم
 ضياء .. أيها الليل .. أين أشقائي ؟ ..
 ولا يجيب الليل ! .. أيتها الطيور الملائكية
 أين اخوتي ؟ .. وظلت تسير .. الشمس تشرق
 وتغرب .. والليالي تتعاقب .. ولم يعد لها
 سوى ذلك الصوت الحزين النابع من أعماقها
 الحزينة .. تغني للأحباب .. أين هم ..
 أين أنتم يا أبناء أمي ؟ .. ووصلت في
 النهاية للغابة العظيمة على شاطئ البحر الكبير
 .. كانت متعبة حائرة .. وحزينة .. لكنها
 لم تيأس من اللقاء .. ورقدت بين الأشجار
 .. نامت نوما عميقا .. وفي الصباح كانت
 عطشى ، وجائعة .. فأكلت من ثمار الغابة ..
 واتجهت لنهر مرمرى تشرب منه .. ورقدت
 لترتشف الماء بشفتيها من حافة جدول صغير ..
 وعلى صفحة الماء الفضية رأت وجها دميما كأنه
 لشيطانة .. فأدركت سر تنكر أبيها لها ..
 وغفرت له .. وعرفت أن زوجة أبيها الساحرة

قد شوهتها .. وبكت سوكا طويلا .. ونزلت
لتنسجم من ماء النهر .. كان جسدها مشوها
أيضا .. لكنها فوجئت بالمياه تغسل التشوهات
.. وتعيد اليها جمالها أروع مما كان ..
وسجدت لله شكرا ! .. وخرجت من النهر
وفى عزمها أن تبقى بجواره للأبد !!
أما فى قصر الأب .. فقد كانت تحدث
أشياء عجيبة .. أطياف مؤرقة تداعب الملك
كلما رقد لينام ! .. وبدأ الرجل يشعر بحنين
جارف نحو أبنائه .. وسأل زوجته الملكة عن
الأمراء العشرة فأخبرته أنها لا تعرف ! .. ولما
سألها عن سوكا أبدت دهشتها .. وقالت له
ألم تأمر بطردها ؟! وأصاب الملك الذعر ..
هو طرد سوكا الحبيبة .. لقد كانت الأخرى
شيطانة مشوهة .. ولم تكن أبدا ابنته ..
وتسأل الملك .. لكن كيف أصبحت سوكا
الجميلة شوهاء هكذا ؟! فردت الملكة الشريرة
بأن ذلك قد يكون لمرض أصابها فى الغابة !!
وانزوى الملك .. اعتكف فى جناحه ..
وتكاثرت عليه الهموم .. يفكر فى صفاره
الأعزاء الذين فقدهم جميعا .. وأرسل
جيوشا من الرجال تبحث عن سوكا .. لكن
الرجال عادوا خائبين .. لم يعثروا أبدا على
سوكا .. وأصاب الملك ذعر شديد .. هو
الذى ضيع ابنته .. هو الذى شردها ..
وقضى ليلة كئيبة .. وفى الصباح حكى
لزوجه أنه رأى سوكا فى منامه تلعب فى
حديقة القصر .. وتقتطف باقة من الأزهار
.. وعندما أبصرته فرت هاربة .. وطمأنته
الملكة بأنها أضغاث أحلام .. وفى اليوم التالى
عاد يقول لها أنه رأى فى منامه سوكا فى
روضة غناء .. وحولها طيور عشرة بيضاء ..
وعلى رأس كل طائر تاج ذهبى جميل ..
وسوكا تلاعبها وتطعمها .. فلما دنوت منها
تفرقت الطيور .. وهربت سوكا بين الشجيرات
.. ولم أعثر لها على أثر .. وشحب وجه
الملكة وهى تسمع الملك يذكر الطيور .. وعاد
الملك فى اليوم الثالث يحكى أن الطيور أقبلت
عليه وحطت على كتفيه .. وسوكا احتضنته
وبكت على صدره ! .. ثم أبصروا بالملكة تاتى

اليهم .. ففزعت الطيور وصاحت بأصوات
مزعجة وانقضت عليها تنهشها بمناقيرها ..
وتخمشها بأظافرها حتى سال الدم منها ..
وأنه قام من نومه مرعوبا .. ولم يقص رؤياه
على الملكة .. حكاه لوزرائه .. وأخبرهم أن
لهذه الأحلام صلة بأولاده العشرة .. وابنته
سوكا .. وأن الملكة هى سبب كل هذا
البلاء .. وقال لوزرائه أنه يشعر بأن ابنته
وأبنائه فى مكان ما .. أحياء .. وأنه سيلتقى
بهم .. لذلك أمر بأعداد جيش كبير خرج هو
على رأسه للبحث عن الأعزاء الغائبين ! ..
أما سوكا .. فقد ظلت تنقل من مكان
الى آخر فى الغابة .. فرحة بعودة جمالها ..
وعاشت تاكل من ثمار الغابة وتشرب وتنسجم
فى الماء المقدس .. وتساءلت فى وقت ما لم
لا ترى أين ينتهى النهر .. وسارت فى حذائه
حتى وصلت للبحر الكبير .. كان الوقت قرب
الاصيل .. والأفق مغلف بغلالات أرجوانية
.. والشمس تغرب عبر البحر .. وتنعكس
أضواءها الفسائية حتى لتحيل كل شىء الى
ياقوت يتوهج ! .. وسوكا تشعر بسعادة
غامرة .. لم تشهد أبدا أجمل من مثل هذا
الغروب .. وظلت ترسل نظراتها عبر الأفق
.. تتأمل هذا الكون البديع .. وتتعجب من
روعة البحر .. واتساعه اللامحدود .. وفيما
هى كذلك أبصرت عشرة طيور جميلة تهبط
على مقربة منها .. فتأملتها فى إعجاب ..
كانت تلامس الأرض بأجنحتها الرقيقة ..
وأصابتها ما يشبه الدهول لما يحدث حولها ..
ما أن اختفى آخر شعاع من أشعة الشمس
حتى أبصرت الطيور العشرة وقد تحولوا الى
أمراء رائعى الجمال ! .. وتمعننت فيهم جيدا
.. وعقدت الدهشة لسانها للحظات وهى
تكتشف فيهم أشقاءها الأحياء .. ولم تلبث
أن أفاقت من دهشتها لتصرخ فى فرح وتندفع
اليهم منادية اياهم بأسمائهم .. وما أن رأوها
حتى اندفعوا لاحتضانها جميعا .. وظلوا لوقت
طويل يتعانقون ويقبلون بعضهم البعض وهم
يكونون من الفرحة .. ثم جلسوا يتحادثون
.. سألتهم سوكا .. لقد كنتم يا أحبائى

طيورا منذ لحظات .. فهل يكون الانسان
طيرا !!؟

فقالوا ان الملكة الملعونة سحرتنا ..
وأطلقتنا في الفضاء فنحن في النهار طيور ..
وفي الليل أمراء .. وسائرهم سونا .. أين
تسكنون .. فقالوا نسكن في واد بعيد ..
وراء هذا البحر الكبير .. ويسمى وادي الطيور
.. ولا نأتي الى هذه الغابة الا ثلاثة أيام في
السنة .. وحين موعد عودتنا ! .. وأصاب
سوكا الفرع .. هل سيتكونها بعد ما قاسته
من أجل لعانهم .. لا .. لا بد وأن يأخذوها
معه .. وانخرطت سوكا في بكاء حاد ..
حتى أشفق أشقاؤها .. وبكوا من أجلها ..
لكنها تعلقت بهم .. بكى لهم .. لم يبق
لها من مخلوق سواهم .. لقد طردها الأب
من قصره .. وعاشت وحيدة تبحث عنهم ..
فحرام أن يتركوها بعد أن وجدتهم ! .. وظل
الأشقاء العشرة يفكرون طويلا .. كيف
يأخذونها .. لكن سوكا ظلت تلح وتبكي
حتى توصلوا الى الحل الوحيد .. أن ينسجوا
شبكة قبل حلول الصباح وبروز أشعة
الشمس من جديد .. وأن يحملوا الشبكة ..
ويطيروا بها عبر البحار خلال النهار .. قبل
أن تغرب الشمس .. فبعد اختفاء آخر شعاع
سيتقلبون الى بشر .. وقد يسقطون جميعا
في البحر ويهلكون !! .. فتحمست سوكا
.. وشجعتهم بكلمات طيبة .. وانهمكوا جميعا
في حماس وأمل وصنعوا خلال الليل شبكة
واسعة .. واستعدوا جميعا لشروق أول شعاع
من الشمس .. فلما أشرقت تحول الأشقاء
العشرة طيوراً .. وحملوا سوكا العزيزة في
الشبكة وطاروا بها عبر البحر الكبير ..
وبذلوا قصارى جهدهم .. والشمس تزحف
بسرعة لتغرب وتختفي عبر الغرب .. والبحر
ما زال متسعا بشكل يدعو لليأس .. لكن
الطيور البيضاء .. ومعهم سوكا ظلوا يطرون
بسرعة .. حتى اختفى آخر شعاع للشمس
.. وسقطوا جميعا .. لكن لحسن حظهم على
شاطئ جزيرة الطيور .. وما كادت أجسادهم
تلامس الأرض حتى راحوا جميعا في نوم عميق

بفعل الارهاق الشديد لرحلة النهار المثيرة ..
واستيقظت سوكا في الصباح .. فرأت أمامها
مشهداً رائعاً .. جزيرة ناصعة البياض ..
وعبر الأفق قصر بلوري يبدو رائعاً رغم
بعده ! .. وقالت لأشقائها ما أبدع هذه
الجزيرة .. لكن أشقائها لم يجيبوا بكلمة ..
فقد تحولوا الى طيور بيضاء .. وفرفت حولها
للمحظات .. ثم انسابت طائرة الى قمة القصر
البلوري .. ولم تبتسئس سوكا .. أدركت أن
أشقائها سيعودون لها حتما ساعة الغروب ..
وملأتها السعادة وهي تفكر في أنها لن تفرق
عنهم .. وأنها ستكون معهم كل ليلة ..
تستمع لحكاياتهم .. وأنهم سيرعونها ..
وسيقومون بحمايتها .. وسرعان ما بدأت في
نشاط وحماس في جمع الأغصان الجافة لبنى
لنفسها ولأشقائها كوخاً صغيراً جميلاً ..
وانتهت من بناء الكوخ .. وزينته بالأزهار
الجميلة .. وانتظرت حتى الأصيل وجاء
أشقاؤها وظلوا جميعاً يتسامرون .. تحكى
لهم ما حدث لها بعد أن طردت لتعيش في
الغابة المهجورة .. وحكوا لها عن العجائب
التي صادفتهم فقد سحرتهم الملكة الشريرة الى
طيور .. وناموا في وقت متأخر .. ولم
يستيقظوا الا في الصباح التالي .. ورات
سوكا في منامها عجوزاً طيبة تقول لها .. هل
تريدين أن تخلصي أشقائك من السحر ..
فأجابت سوكا في تلهف بنعم ! .. فقالت لها
العجوز ان الأمر يحتاج الى صبر وشجاعة
لنبتسمت سوكا لها وطمأنتها .. فأخبرتها
العجوز أن هناك وراء كوخها شجيرات ذات
أوراق ذهبية .. فعليها أن تجمع سيقانها
الفضية .. وأن تتركها في الماء حتى تلين ..
ثم تنسج منها عشر حلل .. لكل واحد من
أشقائها حلة .. وعليها أن تنسجها بنفسها
دون أن يساعدها مخلوق آخر .. وأن تصوم
عن الكلام في خلال تلك الفترة حتى تنتهي من
نسج الحلل العشر .. فان استطاعت
أن تفعل خلصت أشقائها من السحر ! .. وان
تكلمت ولو بكلمة واحدة قبل تمام نسج الحلل
هلك أشقاؤها ! ..

واستيقظت سوكا في الصباح .. كان
أشقاؤها قد طاروا للقصر البلورى .. وبحث
عن الشجيرات وراء الكوخ حتى وجدت ..
شجيرات لسيقان فى نقاء الفضة .. وأوراقها
ذهبية تماما .. وابتهجت سوكا .. عرفت
أن السماء ترعاها هى وأشقاءها .. وصممت
أن تنفذ وصية العجوز الطيبة بحذافيرها ..
اقتطعت بعض السيقان .. وبللتها فى الماء
وسعادة غامرة تغلفها .. ثم بدأت فى نسج
الحلة الأولى كما علمتها العجوز وانتهت من الحلة
الأولى .. وظلت تنسج .. وتنسج ..
وأشقاؤها فى حيرة من أمرها .. سوكا
الحبيبة لم تعد تنطق .. وظنوا أن الملكة
الشريرة قد سحرتها .. ومرت أيام ..
وسوكا فى صمتها وعملها الدائب .. وذات
أصيل خرج عليها من البحر وحش هائل فاتح
فمه .. وكأنه يهم بابتلاعها .. وظل يقترب
.. وخرجت وحوش أخرى تتبع الوحش الأول
.. لكنها لم تصرخ .. ولم تتكلم .. والوحش
يقترب .. والدموع تتحجر على مقلتيها ..
لو صرخت لهلك أشقاؤها !! .. وبينما هى فى
حيرتها رأت رجلا شجاعا يتقدم نحوها فى
لطف .. ويجذبها بعيدا عن الوحش .. كان
مع الشجاع رجال آخرون .. وسرعان ما خافت
الوحوش .. وهربت مرة أخرى الى البحر ..
وأحست سوكا بدغلة فى أعصابها ..
هدأت أعصابها بعد الرعب الذى رآته ..
ووجدت الشجاع يتلطف معها .. كان يبدو
عظيما .. والرجال حوله حاشية له .. وخرج
صوت الشجاع رقيقا عذبا .. سألها كيف
جاءت الى هذه الجزيرة .. ولم تجب سوكا
بكلمة .. كان الشجاع أمير الجزيرة ..
وصاحب القصر البلورى البديع .. وما أن
رأى سوكا حتى شعر نحوها بعواطف حارة ..
وجد نفسه مشدودا لعينيها النجداوين
وسجنتها الخمرية الرائقة .. وجه سوكا
سحره .. هذه العيون الواسعة والأهداب
الكثيفة .. والوجه الرائع .. والقوام
الممشوق .. شعر الشجاع بأنه يذوى ..
ويتصور شوقا الى هذه المخلوقة الفريدة ..

ولم يسمع أبدا صوتها .. سألها أسئلة كثيرة
.. وحكى لها حكايات عجيبة .. وطارحها
الغرام ! .. وسوكا صامتة .. تشعر بعواطف
حارة نحو الشجاع المهدب .. لكنها لم تقل
كلمة ! .. وذهب الشجاع .. ذهب ليعود
كل يوم .. ويحدثها عن نفسه .. عن أشواقه
.. عن العواطف الملتهبة التى تحرق فؤاده ..
وسوكا صامتة .. بكما لا تنطق .. عيناها
تحكيان قصة غريبة .. هى أيضا فى شوق
إليه .. هى أيضا أحبته .. ودموعها تنساب
فى هدوء كلما التقت عيناها .. وتشرق أحيانا
بالبسمات .. عيناها تقولان له خذنى اليك
يا فارسى الشجاع .. ومرت أيام .. والحب
ينضج كل يوم .. ولم يعد الشجاع يقوى على
الصبر .. طلب منها أن تتزوجه .. واحمر
وجهها الخمرى .. أشرقت عيناها ببسمة رضا ..
.. وذهل الأمير الشجاع .. أدرك أشواقها ..
وأخذها فى فرحة طاغية .. وتزوجا .. تأكد
أنها بكما لا تنطق ! .. ورغم ذلك ازداد حبا
لها .. فرش لها قصره البلورى برياش لم يحلم
بها بشر ! ومرت بها الأيام سعيدة رائعة
كسماء جزيرة الطيور .. وسوكا فى قمة
سعادتها .. شئ ما يتحرك فى أحشائها فى
هدوء .. ودت لو تخبر به أميرها وحبيبها ..
لكنها لم تنس الأشقاء الأحياء .. ظلت تنسج
فى نشاط الحلل العشر .. وأصبحت سوكا
ملكة على جزيرة الطيور .. وكان للملك وزير
شرير .. يجعله الأمير نائبا عنه أثناء غيبته ..
وكان الوزير يتمنى من أعماقه أن يستولى على
حكم الجزيرة .. ويصير أميرها .. وعندما
تزوج الأمير أدرك أنها ستنجب له من يرث
العرش من بعده .. ويبلى أن الأمير قد شعر
بأن سوكا تحمل وليدا .. وذاع الخبر فى الجزيرة
.. فالأخبار الطيبة كالأخبار السيئة على
السواء لا تجد من يخفيها ! .. وحدث أن قرر
الملك الشجاع أن يقوم برحلة بعيدة .. وأنا
الوزير عنه فى إدارة الجزيرة .. وأوصاه أن
يرعى زوجته ويرعى شئونها ويعمل على سلامتها
ثم ودع زوجته وتركها مشغولة بحللها



بمن عليها! .. لذلك لابد من التعجيل بالتخلص منها .. قبل عودة الأمير .. فهو رجل طيب لا يقوى على الأعمال العنيفة .. وانخدع المجتمععون بكلمات الوزير .. ووافقوه على رأيه .. وكان الأمير قد قطع شوطا بعيدا في رحلته .. وبينما هو في الطريق حط على رأس حصانه طائر أبيض .. وضرب جناحيه في وجه الحصان حتى منعه من السير .. بل لم يكتف بذلك فقد حول جثم الحصان نحو المدينة ! .. وتعجب الأمير وهو يرى حصانه يعود به .. وحاول أن يعود للطريق ليواصل رحلته .. لكن الطائر كان يعود ويعيد الحصان نحو طريق العودة ! ..

ورحل ! .. فكانت سوكا كلما نفذ ما عندها من الغزل خرجت في الليل تحمل فانوسا لتحضر سيقان الشجيرات الفضية .. حتى أتمت نسج تسع حلل .. ولم تبق سوى حلة واحدة وتخلص أشقاءها الأعزاء .. ولما رآها الوزير تخرج في جنح الليل .. انتهزها فرصة للانتقام منها .. والتخلص منها .. ومن جنينها الذي يرقد في أحشائها .. فجمع عظماء المملكة .. وقال لهم ان الملكة تغادر قصرها متسللة أثناء الليل .. تحمل فانوسا .. وتذهب الى مكان مجهول لتلتقي ببعض الرجال .. ويبدو أنها ساحرة شريرة لأنها تسلطت على قلب الأمير وعقله ! .. وأنها في النهاية ستدمر الجزيرة



وأخذ الأمير يفكر في أمر الطائر الغريب
 .. وتذكر أن هذا الطائر الأبيض كان ضمن
 الطيور البيضاء التي ترفرف حول زوجته في
 قصره البلوري .. فلماذا يلاحقه هكذا ..
 ويصر على اعادته للمدينة ويبدو فزعا هكذا
 لابد وأن حادثا كريها قد حدث هناك ..
 واشتد القلق بالأمير فأسرع عائدا .. وقضت
 سوكا ليلتها في نسج الحلة الأخيرة حتى انتهت
 منها .. والأمير في طريقه يسرع للعودة ليرى
 ما حدث ! .. كان الوزير ومن معه قد قرروا
 اعدام الملكة حرقا في الصباح .. وبكرت
 المدينة كلها لتشهد حرق الملكة الساحرة ..
 وأزدحم الميدان الكبير أمام القصر البلوري
 بالآلاف .. ودهش الناس وهم يشاهدون
 عشر طيور بيضاء تروح وتجيء عبر الأفق ..
 وتصيح بأصوات مفرعة .. كان الخطب قد
 أعد أمام ساحة الأعدام .. والرجال يحملون
 المشاعل ليشعلوا النيران .. وانقضت الطيور
 على حملة المشاعل في غضب وأطفأت النيران
 .. وعاد الرجال يحملون مشاعل أخرى ..
 والطيور تقاومهم في عنف .. لكنهم نجحوا
 أخيرا في إشعال النار حتى التهمت الأخشاب
 .. وارتفع وهج هائل .. واقتحم الجنود
 القصر .. وأخرجوا الملكة سوكا .. وساقوها
 إلى الميدان .. وأخذت سوكا معها الحلل
 العشرة .. وانطلقت معهم في استسلام ..
 وفي اللحظات الرهيبة التي سبقت لقاء سوكا
 إلى النيران كان أبوها الملك قد وصل بجيشه
 إلى جزيرة الطيور .. ورأى من بعد الطيور
 العشرة المحلقة في السماء .. فأشار إلى
 زوجته هذه هي طيوري .. وأسرع نحوها
 بجنوده .. في اللحظة التي وصل فيها أمير
 الجزيرة وشهد الجموع الهائلة أمام قصره ..
 وأفسحت الجموع للملكين حتى وصلا إلى قرب
 الميدان .. وشاهد أمير الجزيرة وزيره الخائن
 يشير إلى زوجته الحبيبة .. ويقول لمن معه ..
 احرقوا الساحرة الملعونة .. وتقدم الرجال
 حول سوكا يريدون قذفها للنيران .. فسقطت
 حولها الطيور العشرة وأحاطت بها من كل

جانب .. فلما رأى الناس ذلك دهشوا لأمر
 هذه الطيور العجيبة .. وعجب أبوها الملك
 .. وظل الجميع في ذهول .. إلى أن أفاق
 الملك واندفع يحمي ابنته من الحرق .. وفي
 تلك اللحظة أسرعت سوكا ونشرت الحلل
 العشرة على الطيور العشرة البيضاء فصاروا في
 الحال أمراء .. وهجموا على الوزير الخائن
 وطرحوه في النار .. بينما الناس كلهم ذاهلون
 .. يرقبون الموقف في حيرة .. واندفع الملك
 القريب بينهم ليصرخ في جنون .. أبنائى ..
 أحبائى .. سوكا .. يا أغلى الموجودات ..
 وصرخ الأمراء أبانا .. أبانا .. واندفعوا جميعا
 يتعانقون .. ثم لم يلبث الملك أن أفاق ..
 واندفع .. وجذب زوجته الساحرة وقذفها
 لتلحق بالوزير الخائن .. وتقدم الأمير الشجاع
 يهنئ صهره بقاء أبنائهم .. ويهنئ الأمراء
 بخلاصهم .. ويهنئ زوجته الحبيبة سوكا
 بنجاتها .. ولم تسع الفرحة .. شعر بالذهول
 عن كل ما يحيط به .. عندما مالت زوجته
 عليه وهمست .. يا حبيبى !!

الزير سالم الدين السيرة والمسح

بقلم: أحمد شمس الدين الحجاجي

ونحن نعلم أن كل أمة تشكلت أساطيرها وسيرها حول أفكار بعينها فسير الهند تمجد الحب واليابان تمجد الوطن والدفاع عنه ، أما مصر فقد ارتبطت بفكرة العدالة كل ظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فمنذ أن استقر الانسان حول وادي النيل وارتبطت حياته بمياهه وتحدد نوع المعيشة لسكانه تبعاً للظروف المناخية ... أصبح الانسان في حاجة الى العدالة حاجته الى مياه النيل . فهي التي توفر له الاستقرار في جو من الطمأنينة ، وتتيح لكل فرد منهم نصيباً عادلاً من الماء لا تفرضه قوانين معينة بقدر ما يفرضه العرف العادل .. وحتى يتمكن الزرع من الاثمار في جو من الطمأنينة لابد أن يكون للعدالة وضع خاص ومقدس لهذا المجتمع وهذه القداسة تنبع من الحاجة الى الاستقرار ولا استقرار بغير طمأنينة ولا طمأنينة بغير العدل ، ومن هنا نشأت فكرة الدولة مرتبطة بالآلهة ، مرتبطة بفكرة العدل .. ففرعون رمز العدالة أو ما أسموه بـ « الماعت » « العدل والحق والخير » والآلهة حامية العدالة ... والعدالة فوق الآلهة .

وهنا دارت أساطيرهم في معظمها حول فكرة العدل ... فايزيس - مثلاً - كانت باحثة عن العدالة وكان حورس محقق العدالة .

ولم تخرج سيرة المهلهل المسماه بسيرة الزير سالم عن هذا الاطار .

فالسيرة تصور قوم الزير وهم يعيشون في

ان وقفة حول المهلهل سيد ربيعة لتستحق الكثير من التأمل فقد كثر الحديث عنه في الكتب - التي تناولت أدب وتاريخ العرب قبل الاسلام - كشاعر وفارس كبير .

ولو تمنعنا في الروايات المتناثرة التي تروى عن المهلهل في كتب الادب والتاريخ فاننا نجد أنها لا تعدو أن تكون سيرة شعبية فصيحة رويت في العصر الجاهلي بروايتين رواية تغلبية وأخرى بكيرية وأضافت التغلبية المآثر حول بطلها وسلبت البكرية مآثر هذا البطل ، ولا يمنع هذا أن بين من تناولوا هذه السيرة - معتبرين إياها واقعا قديما - من حاول أن يوفق بين الروايتين على أساس أن البطل تردى بين النصر والهزيمة .

ولم تقف هذه القصة عند حد الروايات الفصيحة لها وإنما أخذت تتطور حتى أصبحت سيرة شعبية متكاملة .

وإذا كانت أصول هذه السيرة وأحداثها لم تقع في مصر فإنها مع ذلك - سيرة مصرية الهدف ، مصرية المضمون ، مصرية اللغة .

وهنا يتبادر سؤال الى الذهن : ما الذي يجعل المصريين يحفلون بسيرة المهلهل ويجعلون منه بطلا شعبيا ؟

وليس هناك ما يجعل الإجابة عن هذا السؤال لغزا فالسيرة تجيب عليه تلقائيا . فبنظرة الى مضمون السيرة نجد به دور حول فكرة محددة وهي فكرة : « العدالة والحقيقة والزمن » .

أمن وطمأنينة قبل أن يفد عليهم التابع حسان من اليمن ليغتصب أرضهم ويصلب أميرهم ربيعة والد الزير ، وربما كان هذا الموقف وهو المنطلق الذي انطلق منه القاص الى بقية أحداث السيرة له ما يبرره . . . فقد حدث لمصر نفس ما حدث لقوم الزير حين اغتصب سليم الاول مصر وصلب حاكمها . فلم يكن ربيعة في نظرهم سوى الامير الشاب طومان باي . وقد كانت أحلام العامة تتصور أن شيئا ماسيحدث ليعيد العدل الى نصابه ولكن شيئا ما لم يحدث ليحقق العدالة فآلقوا في السيرة أحلامهم . . فقد تحقق العدل فيها اذ انتقم كليب من التابع حسان حين أراد أن يتزوج خطيبته جلييلة بنت مرة ابنة عمه ويقتله أصبح ملكا على الشام وهي كما يصورها القاص الشعبي بأرض بكر وتغلب .

وفي سياق السيرة نرى حساس ابن عمه يطمع في الملك وتشجعه على ذلك سعاد أخت التابع فيقتل كليباً بحجة العدل أيضا وهنا يطالب الزير سالم بالقصاص تحقيقا للعدل . فهو يرى أن كليباً « قتيلا الجور » .

ولم تحاول بكر أن تقدم ثمنا للعدالة « القصص من حساس » فدارت رحى الحرب والزير في كل ذلك غالب ومنتصر حتى ضاق الأمر بهم فلم يجدوا بدا من الذهاب الى الملك الرعيني ابن أخت التابع حسان ليساعدهم في قتالهم ضد الزير ، ومع ذلك فلم يتغير ميزان المعركة بحضور الرعيني وجنده فقد قتله الزير وظلت الغلبة له . وما كان من قوم حساس الا أن أرسلوا له أحد المتعبدین الذين يحترمهم مطالبين بهدنة وقد أجابه الزير لطلبهم الا أن ذلك لم يمنعهم من الغدر به ساعة نومه وفي غيبة صاحبه فأثخنوه بالجراح وذهبوا به لأخته زوجة همسام صديقه وأخت حساس لتقضى عليه ثمنا لقتله ابنها الا أنها أشفقت عليه ونفذت طلبه في أن تضعه في صندوق وترمي به في البحر فتقاذفته الأمواج نحو بيروت ، ووقع الصندوق بيد الملك ، وبعد مغامرات عدة أصبح قائدا للملك ومنقذه من أعدائه . وتكريما له على بطولته أرسله الى أهله .

فعدت الحرب من جديد قوية عنيفة بعد أن أذل البكريون التغلبيين وبعد معارك طويلة يتضح أن لكليب ابنا رباة حساس على أنه ابن شاليش ابن مرة وحين يكبر الطفل لا يجد في قومه من يتعصب له تعصبهم العجيب من حساس فيرحل مع والدته الى منجد بن وائل فيتزوج ابنته ويصبح ملكا على قبيلته ثم يعود هجرس بن كليب الى أخواله ويحاول أن يساعدهم في القضاء على عمه الزير فيلتقيان وجها لوجه هجرس والزير وتبدي في هذه اللحظة عاطفة الدم قوية في نفس الزير الذي يحجم عن قتاله وتتصدى اليمامة لهجرس لتختبره ويظهر من الاختبار حقيقة مشاعر الزير فتوقف اليمامة هجرس أمام نفسه بعد أن تعلمه الحقيقة تاركة له حرية الخيار فيختار الابن صف عمه . ويكشف الزير له عن المبرر القوي لضراوة انتقامه من قتلة أخيه .

واني ما بكيت على كليب
أخذت بثأره بالسيف مجهر
فأبكي حيث ما خلت ذكورا
بنات الكل ما له طفل يذكر

وعلى هذا فالزير يشعر بأن دوره في تنصيب نفسه قاضيا وحكما لتحقيق العدل قد انتهى في الساعة التي ظهر فيها الوريث الشرعي لكليب وهنا يتبدى الزير كرجل حكيم وقور فهو يتخلى عن الموقف تماما لابن أخيه ليقرر مصير الموقف .

فقم اجلس على كرسي أبوك
وفي أحوال اخواتك تبصر

وبذلك برأ نفسه تماما من أي تهمة يمكن أن تلصق به كسفاح دموى فقد رأى الزير أن قتل أخيه ظلما دون أن يكون له ابن هو أشق الأمور على نفسه ، فجعل من نفسه ابنا وأخا وهو يطارد القتل وكانت رحمته ببناات أخيه من أكبر عوامل شدته في تحقيق العدل والمطالبة بتحقيق القصاص ، وحين يرى هجرس موقف عمه وأخته منه يصر على الثأر وتحقيق العدل فيقتل حساسا وبقتل حساس تكون العدالة قد تحققت كاملة على يد هجرس .

ومن الغريب في هجرس أننا نحس له طعم
حورس الطفل الملك البار بأبيه الذي غامر كثيرا
في سبيل تحقيق العدل وان كان هناك اختلاف
في السياق والمضمون الا أن الهدف واحد .

واذا انتقلنا من فكرة العدالة في السيرة الى
فكرة الحقيقة . فاننا نجد الوضوح التام لها .
فالحقيقة هي ضالة المصرى القديم هي ضالته في
أربع وثمانين سنة في محاكمة أجزتها الآلهة
بين حورس وست كذلك هي ضالته في معظم
أساطيره . وقد كانت كذلك محورا هاما بنيت
عليه السيرة فالمرأة التي تحيك الاحاييل لترمي
بشقيق زوجها في المهالك متهمة اياه النيل منها
حتى توقع بينه وبين أخيه الا أن حيلها تفشل
اذ أن قدرات الزير كانت أكبر من حيلها هذا
فضلا عن أن كليبا أدرك حقيقتها وحقيقة كذبها
وأخبرها بذلك .

فقولك يا جديلة قول باطل

فحاش الزير أن يتبع رزايل

الا أن الموقف ينتهى بقتل كليب في غيبة أخيه
الزير ، ولاتتوقف دائرة كذب هذه المرأة عند هذا
الحد بل تتعداه الى ابنها فتتركه حتى يصل الى
مرحلة الرجولة منتسبا الى غير أبيه مهانا بين أبناء
أخواله وقد قبلت لابنها أن يقف هذا الموقف مع
علمها بأن السيادة والمجد ينتظرانه بين قومه . .
وتظل هذه الحقيقة خافية حتى تبرزها عوامل
الوراثة سواء أكان عن طريق الدم والشبه أم
السلوك المشابه لسلوك الأب وحين تبتدى الحقيقة
ينتهى الموقف كله بانتقام الابن من قاتل أبيه .

أما عنصر الزمن فهو العنصر الشفاف الذى
لا يتوقف ولا يشيخ فهو خادم العدالة خادم
الحقيقة .

فالزمن دائما فى صف العدالة . . فى صف
الحقيقة .

فقد استمرت المحاكمة بين حورس وست
أربعا وثمانين عاما وفى النهاية تحققت العدالة .
واستمرت - كذلك - المعركة بين قوم الزير
وقوم جساس وفى النهاية أيضا تحققت العدالة .

وقد خدم الزمن كذلك الحقيقة فأوضحها تماما
ووضحها كان السبب فى تحقيق العدل .

واذا كان الزمن فى السيرة يخدم العدل والحقيقة
فان القاص الشعبى يرى فيه المكرر لدورة الحياة
فالحياة لا تبدأ بالبطل فهى دائما تخلق
الأبطال لأن العدالة تحتاج اليهم ، والحقيقة كذلك
فهو يبرز فى نهاية سيرته أبطالا آخرين يخدمون
الحقيقة مثل عنتره وبنى هلال الذين ختم بذكرهم
سيرته تذكرة بأن دورة الحياة تمضى بلا توقف
لتخدم العدالة والحقيقة .

واذا كانت السيرة قد استلهمت العناصر الحية
للوجدان المصرى وعبرت عنها تعبيرا دقيقا فان
المسرحية التى ألفها « الفريد فرج » عن الزير سالم
أراد لها مؤلفها أن تكون تعبيرا عن العناصر المكونة
للسيرة . وهى « العدالة والحقيقة والزمن » وقد
أوضح ذلك فى مقدمته .

ووجود نموذج سابق لأى عمل فنى قد يريح
الكاتب لأنه يقدم له نماذج جاهزة وقد يوقع أيضا
فى مزالق عديدة ربما يكون مدارها فهم العمل
الفنى وقد يكون كذلك فى كيفية وضع الصورة
فى الاطار الجديد ومدى قدرته على تحمل ايحاءات
النص ، على العمل الفنى الجديد علينا أن نرى
ما صنعه ألفريد فرج فى مسرحية «الزير سالم» .

وقد بدأ الفصل الأول من المسرحية باجتماع
قبيلتى بكر وتغلب فى محاربة للصلح على أن
يكون هجرس بن كليب ملكا عليهم الا أن هجرس
يرفض العرش المقام على بركة من الدم .

وهنا ترجع به أمه الى الماضى فتذكر له الاحداث
التي رتبب الموقف الاخير . ويبدأ الاسـتـرجـاع
للاحداث منذ أن بدأ كليب يحس بنفسه حاكما
يباهى بحكمه فيزجره مرة والد زوجته وهنا يفضب
كليب ويترك المجلس ، وترى بعد ذلك الزير
غارقا فى مجونه يداعبه مضحكه عجيب وفتاة
ماجنة . وتنتقل بعد ذلك الى لقاء مع الزير
والمهلل يتدربان على السلاح ويتبدى من كل منهما
الحب للآخر ، وتغار جلييلة من هذا الحب خشية
أن يمنح كليب عرشه لأخيه دون ابنها الذى
لم يولد بعد ، ثم ترى الزير يعود بعد ذلك الى

مجنونه مع فتاته مغنيا عينية باحثا عنها وهنا تتقدم
 جليلة نحوه فيمسكها ويتكشف الأمر له وبذلك
 تكون جليلة قد نجحت في ايقاعه في حبال حيلها
 وتضسعه بذلك أمام أخيه متهما فيرفض الزير أن
 يدافع عن نفسه مستسلما للتهمة ولحكم أخيه
 عليه بالنفي عاما كاملا ، فيرى هجرس المتفرج على
 الاحداث هذا الموقف فيلوم والدته لأنها حرمت
 أباه حارسه وأخلت الطريق بذلك لقاتله .

ولكن جليلة لا تجعل من نفي الزير سببا لقتل
 أخيه وانما ترجعها الى أحداث بعيدة عن ذلك
 الموقف حين أراد التبع أن يتزوجها ودبرت حيلة
 للتخلص منه وكان معها في الطريق اليه جساس
 والزير وكليب متخفيا في زي مهرج وحين تتكشف
 المؤامرة للتبع حسان ويحس بنهايته يعلن لهم
 أن الذي سيقتله سيلي عرشه فيحطم القنديل
 ويتسابق الثلاثة لقتاله ، وعندما يحاولون التحقق
 عن قاتله لينال العرش تتكشف أن جساسا والزير
 قد اشتركا في قتله بينما انتاب كليب الخوف من
 الظلام فلم يستطع أن يمد سيفه ليضرب التبع ومن
 هنا كان شعور جساس بأحقية للملك من كليب
 وحين حضرت أخت التبع لتشار لأخيها استخدمت
 جساسا لتجعل منه أدواتها في الانتقام ونجحت في
 ذلك فقتل كليب الذي أخذ يناجي أخاه مطالبا اياه
 بالثار له وينتهي الفصل الاول .



شستاي

وفى الفصل الثانى يرفض الزير المصالحة مع قوم جساس الا أن يعود كليب حيا وتدور المعارك بين القبيلتين فيقاتلهم الزير بضراوة ومع أنه منتصر وغالب فان أحزانه على أخيه لا تهدأ فهو يتسججه بعد كل معركة الى الجبل ويلتقى هناك بشبح أخيه .

وحينما تزداد ضراوة الزير معلنا أنه سيقتل حتى الأطفال من قبيلة بكر تظهر له أخته « اسما » زوجة همّام الذى قتله الزير وتعلن له أن بين الأطفال ابن أخته فيتراجع الزير ويلتقى بزوجته أخيه التى أخفت المولود عنه وأبعدته عن ميدان المعركة حتى لا يشب وسط الموت ولا يغدر به أخواله . فيحاول الزير أن يعرف منها الحقيقة فتذكرها بقسوة رافضة أن تعيده الى قومه .

وهنا يدبر جساس وثلاثة فرسان بكريون خطة لخطفه فيشخّنونه بالجراح وسط قومه وفى معسكره ويرسلونه الى أخته «اسما» لتنتقم منه الا أن أخته تحزن له وتعطيه لحامه عجيب الذى يحاول أن يخدم سيده ويحضر له طبيباً فيخبره بأن سيده سيشفى بعد سبع سنين وأنه سيفقد الذاكرة .

وفى الفصل الثالث والأخير نعرف أن البكرين استذلوا قبيلة الزير وأن جساسا قرر أن ينصب نفسه ملكا عليهم فترفض جلييلة ذلك فهى قد صنعت كل ما صنعت من أجل أن يصبح ابنها ملكا ولكن جساسا لا يعبأ بها . وفى هذه الاثناء يشفى الزير ولكنه يفقد ذاكرته وعندما يسأل عن اسمه وعن صنعتته يختار له عجيب اسمه وصنعتته فاسمه الجديد غريب وصنعتته الشعر يمدح به الملوك وعجيب يحاول أن يبعده بذلك عن الحرب، فيخرجان لمدح الملوك وفى الطريق يلتقيان بهجرس الذى خرج يتجول فاسترعى انتباهه أفراح قبيلة بكر بتنصيب جساس ملكا عليهم فيتصدى الحراس له وهنا يهجم الزير عليهم ويخلصه من بين أيديهم . ويتركه الزير بعد ذلك ليمسح الأمراء فيحاول عجيب أن يمنعه من ذلك فلا يفلح بينما يسير هجرس حتى قبر كليب فيلتقى بأخته يمامة الهاربة من جساس الذى يريد تزويجها بابنه زيد فتتعرف اليمامة بهجرس وتخبره عن حقيقة نسبه .

وفى الختام يتقدم الزير نحو الأمير جساس ليمدحه الا أنهمما يلتحمان فى محاوراة كلامية فيتعرف كل منهما على الآخر وينتهى الموقف بأن يقتلا كل بيد الآخر .

ويعتلى هجرس الملك بعد ذلك ليقيم العدل والسلام بين القبيلتين .

ومن هذا ترى أن الكاتب حاول أن يستوعب السيرة كاملة على قدر ما أتاحت له الامكانيات المسرحية الحديثة من كثرة المشاهد وسرعة الحركة وتقديم مشاهد عن طريق الرمز والايحاء ليربطها بالشكل الملحمى للسيرة مستخدما فى ذلك طريقة السرد التذكارى بين جلييلة وابنها .

غير أن الملاحظ أن السيرة قد أوثقت الكاتب فلم يستطع أن يخرج من اسارها ليقدّم رؤية جديدة لها وكل الذى استطاعه الكاتب ان يعيد صياغتها صياغة مسرحية . ومحاولة اعادة صياغة عمل قديم فى اطار جديد كهدف فى حد ذاته محاولة فى غاية من الخطورة اذ أن ذلك يعنى محاولة بعث ميت أو وضع أكفان جديدة حوله وليس القصص الشعبى كذلك فهو حى .. حى بامكانياته الملهمة وحى بروحه الباقية من تراث أجيال وضعت فيه كل وجداناتها ولذا كان وما زال هذا القصص ينبوعا لالهام الشعراء والفنانين يشتمقون منه موضوعاتهم ذلك لأنهم يرون فيه رؤى فن خلاق ومعين لا ينضب لقدرته على أن يعكس صورة الحياة فى كل عصر بما يمنحه من ايحاءات للفنان عن واقع الفرد والمجتمع فى عصره .

واذا حاولنا أن نبرىء المؤلف من وضع أكفان جديدة حول السيرة فان علينا أن نتناول رؤاه لها .

فالكاتب فى المقدمة رأى فى السيرة جوانبها الثلاثة « العدالة والحقيقة والزمن » .

فهو يرى فى الزير « طالب عدل لا معقول » يرفض الصلح الا بشرط وحيد مستحيل هو « عودة كليب حيا » واذا تركنا المقدمة الى الاطار العام للمسرحية لنرى مدى تمثيلها لجوانب السيرة فأننا نراها لا تتضح فى المسرحية وضوحا فى المقدمة ، بل ان محاولة المؤلف أن يحقق فكرة

العدل فى مسرحية حولها الى ميلودراما يكثر فيها الدم والقتل ويكون الحل هو الموت .

وفكرة العدل التى ربطها الكاتب فى مقدمته بالزير لم يربطها فى المسرحية به وانما ربطها بموقف آخر وهو تصور أن تولى هجرس سيقم العدل بين القبيلتين ونحن لا نشعر فى كل هذا بأن عدلا قد أقيم أو أن عدلا قد تحقق .

واذا كان الزير هو طالب العدل . . فلا يتم عدل بلا عقاب ، والعقاب هنا وقع على طالب العدل فى الوقت الذى كان فيه فاقدا ذاكرته عاجزا عن ادراك نفسه مما جعلنا نشعر بأن قتل الزير . . دون رحمة أو عدل من الكاتب بينما الذين تأمروا عليه كانوا حماسة العرش الجديد وبناته . وإذا كان الاطار العام للمسرحية لم يحقق فكرة العدل فان الاحداث الجزئية التى أفضت الى الخاتمة لم تحقق كذلك فكرة العدل ولم تقنعنا بها . اذ لم يكن فى المسرحية منذ بدايتها جانب عادل تقام عليه .

فكليب لم ينل الحكم عن طريق العدل فهو لم يقتل التبع حسان ومن حق حساس أن يرفض سيادته ، ولم يكن حساس طالب عدل حين طلب الملك فالزير شريكه فى فصل التبع والوحيد الذى كان طالب عدل فى المسرحية هو الزير غير أن طلبه للعدل بنى على غير أساس فقد قدم قوم حساس كل ما يمكن تقديمه دية للزير الا أنه رفض ومن ثم فقد أصبح طالب عدل لا معقول ، ومع أن الكاتب قد حصر العدل فى دائرته فقد أوقع عليه العقاب أضعاف ما أوقعه على غيره .

فقد تعذب الزير سبع سنوات ثم فقد ذاكرته بعد ذلك وفى النهاية التحم حساس وقتل كل منهما الآخر . وهكذا أوقع العقاب بطالب العدل قبل أن يقع على منتهكى العدل .

وقد تاه العدل فى المسرحية فالاحداث لا تسيير سيرا طبيعيا لتحقيقه والحوار فقط الذى يرتفع فى لحظات متقطعة ليؤكد فكرة العدل . والمرأة التى تحرك الاحداث وترويه من وجهة نظرها تحس بيد المؤلف قوية وهى تحركها . فلم تكن حركة الاحداث منطقية متمشية مع فكرة العدل وهى تقف فى كل ذلك قوية شامخة بينما فقدت

كل عاطفة شفقة أو رحمة لدى القارئ أو المتفرج فهى المتآمرة على الزير المتهاونة فى حق زوجها بله ابنها فهى تريده أن يصبح ملكا وتدير دفة الاحداث قبل أن يولد ومع هذا فهى تحرم الابن من حقه الشرعى فى أن يسمى باسم أبيه وفى أن يعيش بين قومه . . انها تريده أن يصبح ملكا عليهم ولكن أليس هناك تناقض فى أن يصبح ملكا على قبيلة لا يعرف نسبه منها ولا مكانه فيها ؟ وعلى هذا فأين العدالة التى أعلن الكاتب عن رؤيته لها فى المقدم والتى سمعنا صرخات عالية تحمل اللفظ قوة ورنينا داخل المسرحية دون أن تحس بوجوده من خلال الاحداث ؟

واذا لم تستطع المسرحية أن تجيب عن هذا السؤال فان السيرة قد أجابت عنه كاملا فقد كان الزير طالب عدل حين قاتل البكرين فهم من البداية يتآمرون على قتله لأن الرمال أخبرهم أنه سيمنتقم من قتلة كليب .

وحين قتل كليب رفض البكريون أن يقدموا حساسا للقصاص وهنا كان لا مفر أمام الزير من أن يعلن أن العقاب سيقع عليهم حتى يعود كليب . ان دعوة «عودة كليب حيا» انما هى رد فعل لتعننت البكرين ورفضهم تحقيق العدل وإيقاع القصاص بالقاتل . .

ان عودة كليب حيا طلب عادل حين يرفض الجناة توقيع القصاص الشرعى على القاتل ولم يكن أبدا عدلا غير معقول . .

ولذا فان القاص الشعبى أوقع القصاص كاملا على الجناة . أوقعه على همام أخى حساس حين تخلى عن عهده وذهب ليقاتل صديقه الزير متخفيا على الرغم من تعاهدهما منذ الصغر على ألا يتقاتلا . وأوقعه على مرة الذى رفض تسليم الجاني . وأوقع كذلك على حساس . الا أن العقاب الذى وقع عليه بلغ فيه الحدث ذروة الفن ، فلم يمت حساس بسيف الزير وانما مات بسيف ابن أخيه هجرس الذى رباه وحاول فى نهاية السيرة أن يدفعه لقتل عمه . أراد أن يوقف الابن أمام عمه وهو يعلم أنه يوجه بهذا انتقاما بشعا من الزير وقومه فاما أن يقتل هجرس الزير أو يقتل الزير هجرس وأى الأمرين يحدث فانه لم يخسر شيئا

ويكون قد انتقم من الزير بأبشع صور الانتقام
فان قتل ابن أخيه فقد دمر نفسه وان قتل فقد
ربح جساس بقتله .

غير أن الموقف لم يتم بالصورة التي أرادها
جساس وحدث التحول في الموقف اذ يتعرف
الزير على ابن أخيه ويترك له الموقف ليتصرف فيه
فهو الوريث الشرعى لكليب ومن حقه أن يقرر
الموقف دون تدخل منه . وحين يتبين الابن حقيقة
نسبه يكمل طريق عمه ويقتل جساسا .

واذا كانت فكرة العدل وضحت في السيرة
أكثر من وضوحها في المسرحية فان فكرة الحقيقة
تاهت وسط دروب فلسفية أراد المؤلف أن
يحوطها بها .

فهو في المقدمة يصور الزير سالماً على أنه كان
« عربيداً في الفكر لا يطلب غير الحقيقة الكاملة »
انه يطلب العدل الحق ، فما دام كليب قد مات غدرا
وغيلة فليعد كامل الحياة » .

وفي ثانياً المسرحية لا تشعر بأن الزير طالب
حقيقة .. فالحقيقة لم تكن ضالة لحظة من
اللمحظات .. وان كانت غنائية في ديالوج جميل
لكنه منبت عن أحداث المسرحية .

واذا كان الكاتب في مقدمته يرى أن
الحقيقة الكاملة التي يريدها الزير هي عودة
أخيه فنحن لم نقتنع بهذا . فلا تتصور أن تكون
فكرة عودة كليب حياً هي الحقيقة التي يريدها
الزير انها ليست حقيقة الواقع ولا الفلسفة
ولا الفن .. وهي ليست حقيقة على الإطلاق .

والتناقض بين الفكر والحدث لم يؤثر فقط
في فكرة المؤلف وانما أثر أيضاً في بناء المسرحية
وأشخاصها .

فقد بنى الكاتب المسرحية حول استرجاع
الماضى محاولاً بذلك أن يحوى السيرة كاملة وأن
يعيشنا في جوها بالطريقة السردية للآحداث
غير المترابطة ، والتي لم تتماسك لتكون عملاً
مسرحياً متماسكاً . ومرد ذلك الى أن الكاتب لم
تكن أمامه السيرة يستلهم منها عمله فقط وان كان

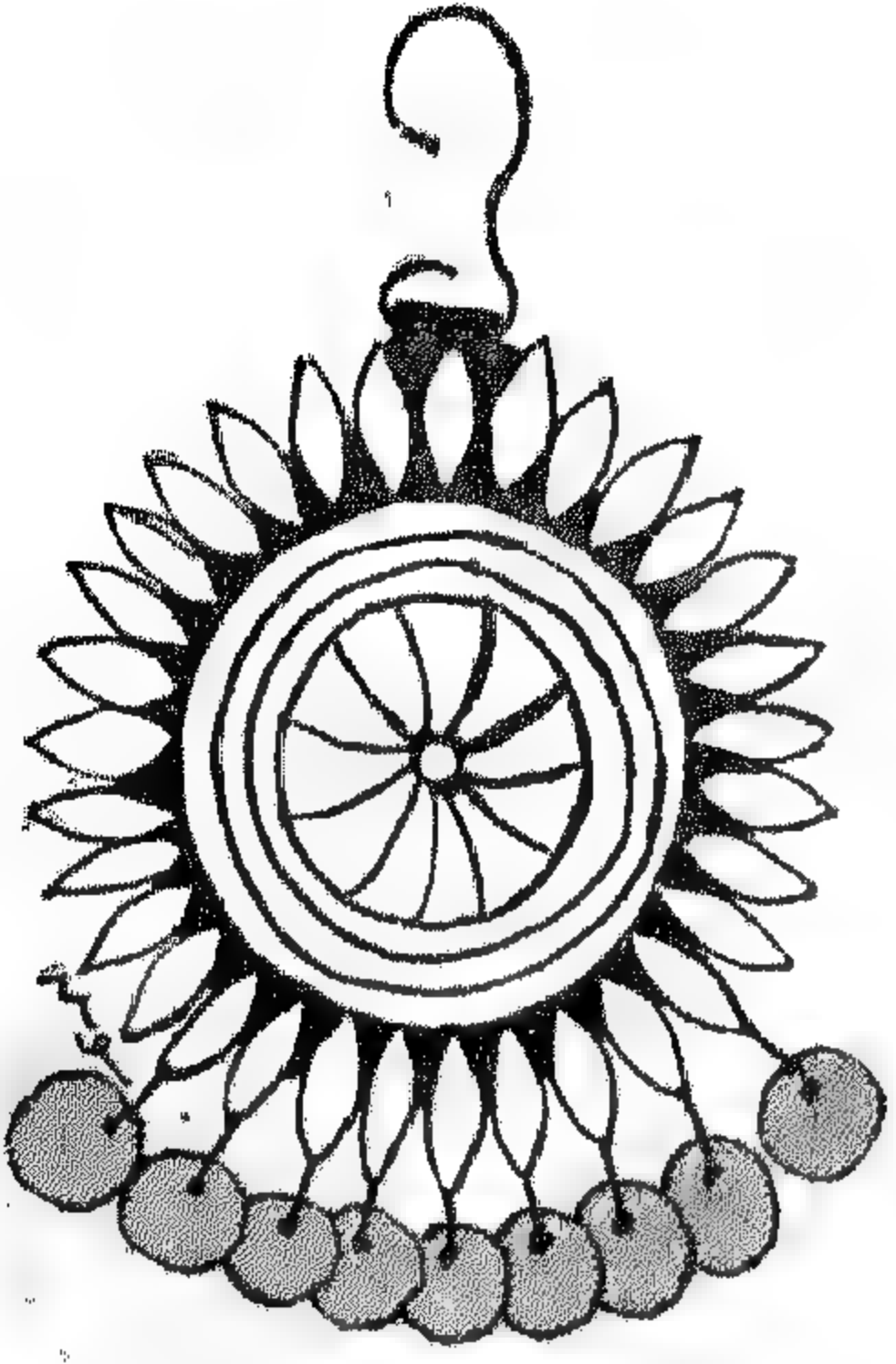
أمامه نماذج مسرحية سابقة يحاول تقليدها أو
السير على هديها مما افقد العمل بعض اصالته

والكاتب في كل ذلك يريد أن يقدم عملاً
ملحمياً على طريقة بريخت . الا أن هؤلاء الكتاب
المسرحيين الذين تمثلهم كاتب السيرة لم يستطع
أن يتفوق عليهم أو يحتويهم وانما على النقيض
من ذلك لقد تفوقوا عليه واحتووه .

واذا ما تركنا البناء المسرحي الى شخصيات
المسرحية فان الكاتب لم ينجح في خلق التفاعل
فقد طغت شخصية هملت على الكاتب
بين شخصيات المسرحية والحدث والفكر .

ولعل الشخصية التي كان يمكن أن تتكامل
درامياً هي شخصية جساس . فقد كانت
شخصيته شخصية « المقابل للبطل » وضمت
من البداية لولا أن عوامل القلق في الشخصيات
الأخرى أصابتها الى حد كبير ومع ذلك فقد
وضحت الى حد كبير لم تتضح في ابراز فكرة
السيرة « العدل والحقيقة والزمن » وانما وضحت
في ابراز فكرة السلام . والفكرة الاولى عارضة
في ذهن المؤلف لم يعشها المعاشة الكافية حتى
تبرز بينما كانت الفكرة الثانية وهي التي لم
يتعرض لها في المقدمة هي الفكرة المعاشة بصدق
في نفسية الكاتب . لذا انطلق اليها على الرغم
من محاولة تجريد الفكر وفلسفة القضايا
فالدعوة للسلام قضية المؤلف الاولى التي عاشها
صبياً وشباباً وقدم عمله المبكر « سقوط اخناتون »
يدعو لها . غير أن الفكرة ضاعت في غمار زحام
الافكار . وربما كان الذي ادى الى ضياعها
وعدم الاحساس بها أن الاطار الفني العام الذي
يعيش الكاتب وكل فرد في مجتمعنا في هذا الوقت
بالذات يجعل من فكرة السلام فكرة هشه جوفاء
ممله لا تقبلها النفس . لذا لم يستطع الكاتب
أن يعرض لها بالصورة الرائعة التي عرضها في
مسرحية « سقوط اخناتون » وكذلك لم يستجيب
لها جمهورنا استجابته لمسرحية « سقوط
اخناتون » .

« أحمد شمس الدين الحجاجي »



الفن

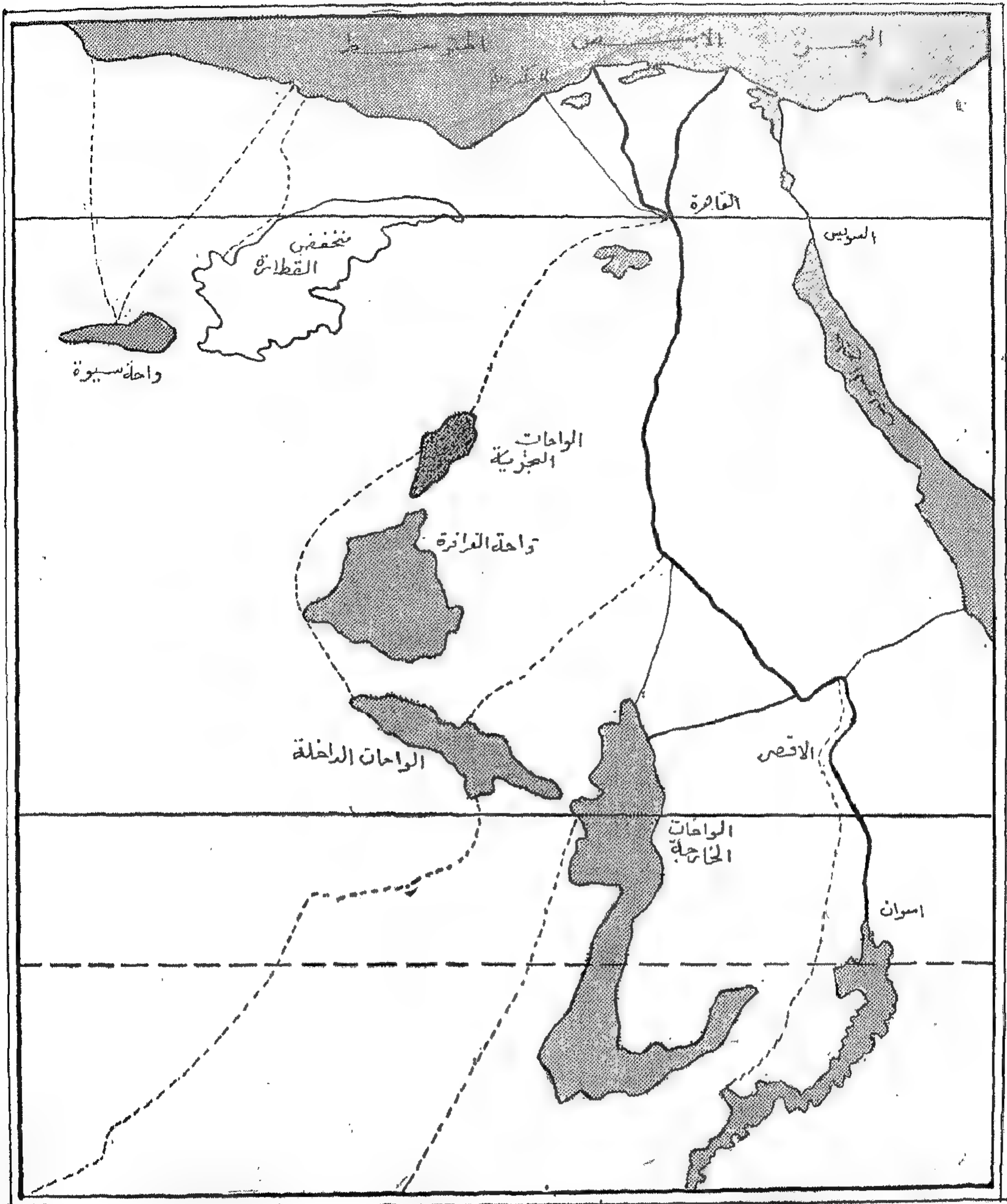
الشعبى

فى

الواحات

البحرية

بقلم: الدكتور عثمان خيرت



الواحات البحرية ضمن سلسلة الواحات التي يتكون منها الوادي الجديد

صح السواحل البحرية حتى موارد مدينة
سمالوط غربا بمسافة ١٨٠ كم ، وهى على مسيرة
٣٢٥ كم جنوب غرب اهرامات الجيزة ، ٢٥٠ كم
جنوب غرب محافظة الفيوم ، و ٤٠٠ كم جنوب
شرق واحة سيوة . وقد عرفت عند الفراعنة
باسم (واحة الشمال) و (واحات المنحطب
البحرية) و (واحات هايو) ، كما سميت فى
العصر الرومانى (الواحات الصغيرة) ، وتعددت
أسمائها عند العرب فدعوها (الواحة الوسطى)
و (الواحات الشمالية) و (واح الخاص) و
(واح الاولى) ، واخيرا عرفها على باشا مبارك
باسم (الواحات البحرية) .

ويعيش سكان هذه الواحة فى بلدان أربعة
هى : الباويطى (العاصمة نسبة الى الشيخ
الباويطى) والقصر وهما متلاصقان (٤٦٠٠
نسمة) و منديشة والزابو وهما متقاربتان (٢٣٠٠
و ٨٠٠ نسمة) ، وفى ثلاث عزب هى العجوز
والخارة والحيز . وتقع مباني القصر على ربوة
مرتفعة وهى أقدم بلدان الواحة عهدا ، وسميت
بالقصر تبعا لعرف أهل الصحراء اذا ما جاورت
البلدة أحد المعالم الاثرية . وتبعد عزبة العجوز
عن الباويطى بمسافة أربعة كيلو مترات وتليها
منديشة بمسافة سبعة كيلومترات وسميت بهذا
الاسم نسبة الى الاميرة (منديشة) بنت أحد
ملوك الازمان الفائرة وكان يسمى (حارب) ،
اما الزابو وهو اسم يطلق على الارض الرطبة
الغزيرة الماء والتي تشتهر بزراعة الارز لوفرة
مائها فتبعد عن منديشة بمسافة كيلومترين .

واذا كان الذهاب الى واحة سيوة أو الواحات
الخارجة والداخلية (الوادى الجديد) سهلا
ميسورا ، فالأمر يختلف بالنسبة الى الواحات
البحرية ففي السفر اليها جهد وعناء ومشقة .
ولو ان الواحات البحرية والفرايرة (جنوب
غرب الاولى بمسافة ٢٠٠ كم) فى طريق غزو
الصحراء وتعميرها فهما ضمن سلسلة الواحات
التي يتكون منها الوادى الجديد ، ومع اشتها
الجبال هناك بوفرة وجود خام الحديد ، الا ان
مشروع انشاء خط حديدى وطريق مسفلت برى
يخترقان الصحراء من وادى النيل اليها لم يتم

تعيده بعد ، فالطريق الى هناك مازال صحراويا
بدائيا وعرا ويعتبر اجتيازه مخاطرة ومغامرة وتقطعه
السيارة وهى الوسيلة الوحيدة اذا ما وفقت فى
أربع عشرة ساعة ، وكم من مسافرين وصلوا بعد
ثلاثة اوسبعة ايام حسب ظروفهم وحظهم وحسب
مقدرة السيارة التى يستقلونها وكم من مسافرين
ضلوا الطريق .

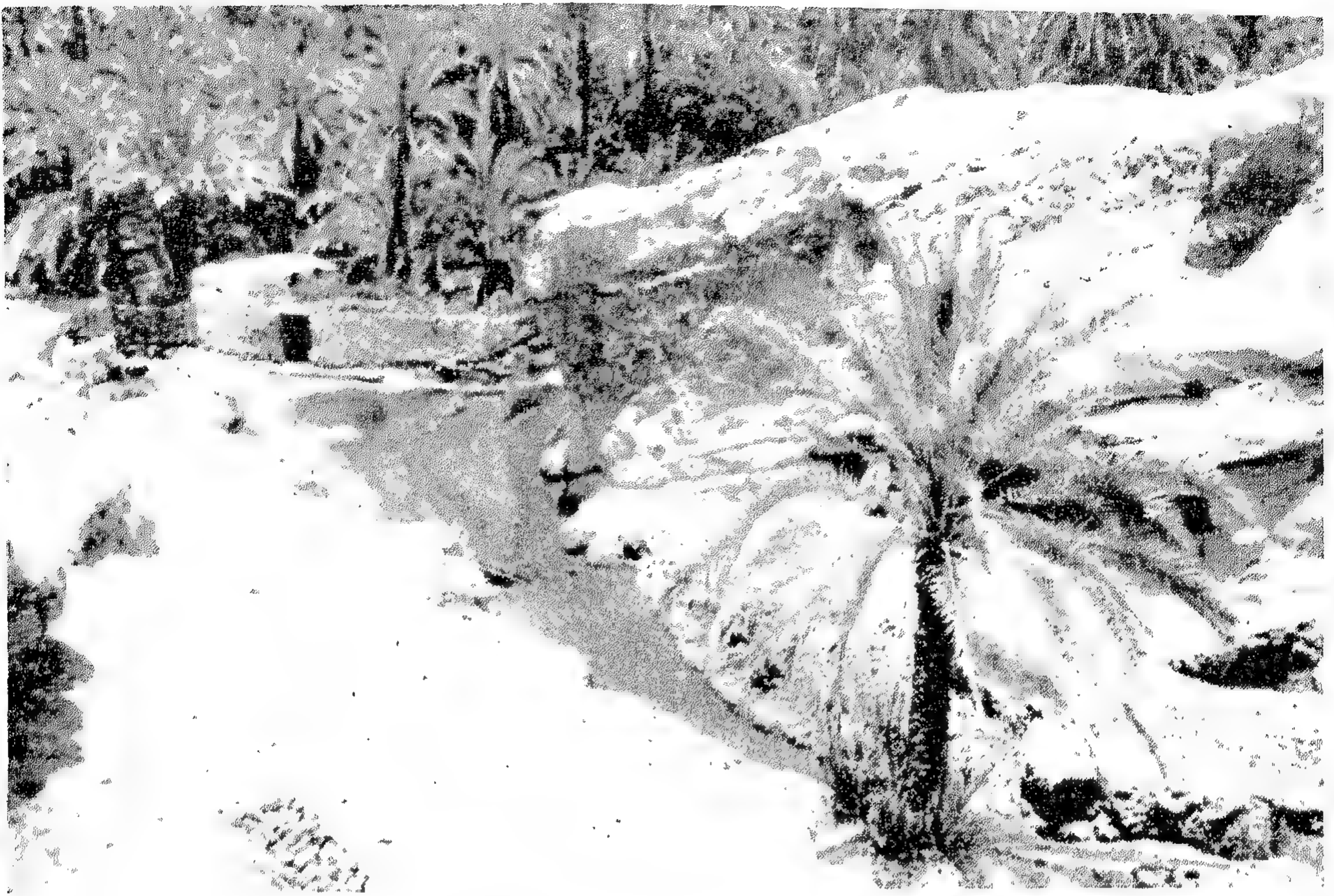
ويقوم بنقلات الحكومة والموظفين والاهليين
ومستلزمات الواحة متعهدان بالقاهرة هما :
السيد / الحاج احمد عرابى (٥ شارع المدرس
قرب ميدان المنشية) والسيد / الحاج احمد
جاد الكريم (٢٤ شارع محمد قنرى بالسيدة
زينب) . وقد تشعر بئاس وتردد اذا ما شاهدت
ما يملكه من سيارات خصصت لاجتياز هذه
الرحلة لما هى عليه من حال وتفكك أوصال
فكل سيارة تحتاج عقب رحلتى الذهاب والعودة
الى راحة تامة وعمره كاملة .

وتبدأ السيارة رحلتها وقد انحشر المسافر
فيها لما تكسب فيها غير ركايبها من سلع وبضائع
مجتازة طريق الأهرام حتى أول طريق الفيوم
الصحراوى ، ثم تنحرف خلف اهرامات الجيزة
مودعة الطريق المسفلت بادئة مغامرتها فى
الصحراء غربا . واول ما يقابلك بعد مسيرة
عشرين كيلومترا تل يسمى (تل النهدين أو
الحميمات) والتسمية الاخيرة نسبة الى قاطع
طريق مات حمارة فتحورت كلمتى (الحمار مات
الى الحميمات) . وتسمى المنطقة الرملية
المنبسطة بطول الستين كيلومترا الاولى (جارة
حامد) وهو ايضا قاطع طريق دفن بعد موته
هناك ، وهى منطقة ينمو فيها العشب اذا ما
سقط المطر فتصبح خير مرعى للاغنام والابل ،
تنتهى بأكمة تبدو مرتفعة وسط الرمال المنبسطة
يتحتم على السيارة أن تمر بها والا تكون قد ضلت
طريقها .

والطريق بطوله مهمل مقفر شاق وعرا لا
علامات ولا حياة فيه ، تتعدد خلاله آثار عجلات
السيارات التى اجتازته فتحتار ايها التنقى لتسير
على هداه ، تكتنفه تلال وأكمام ومرتفعات



فتاة من بلدة
الزابو بكامل
زينا وزينتها



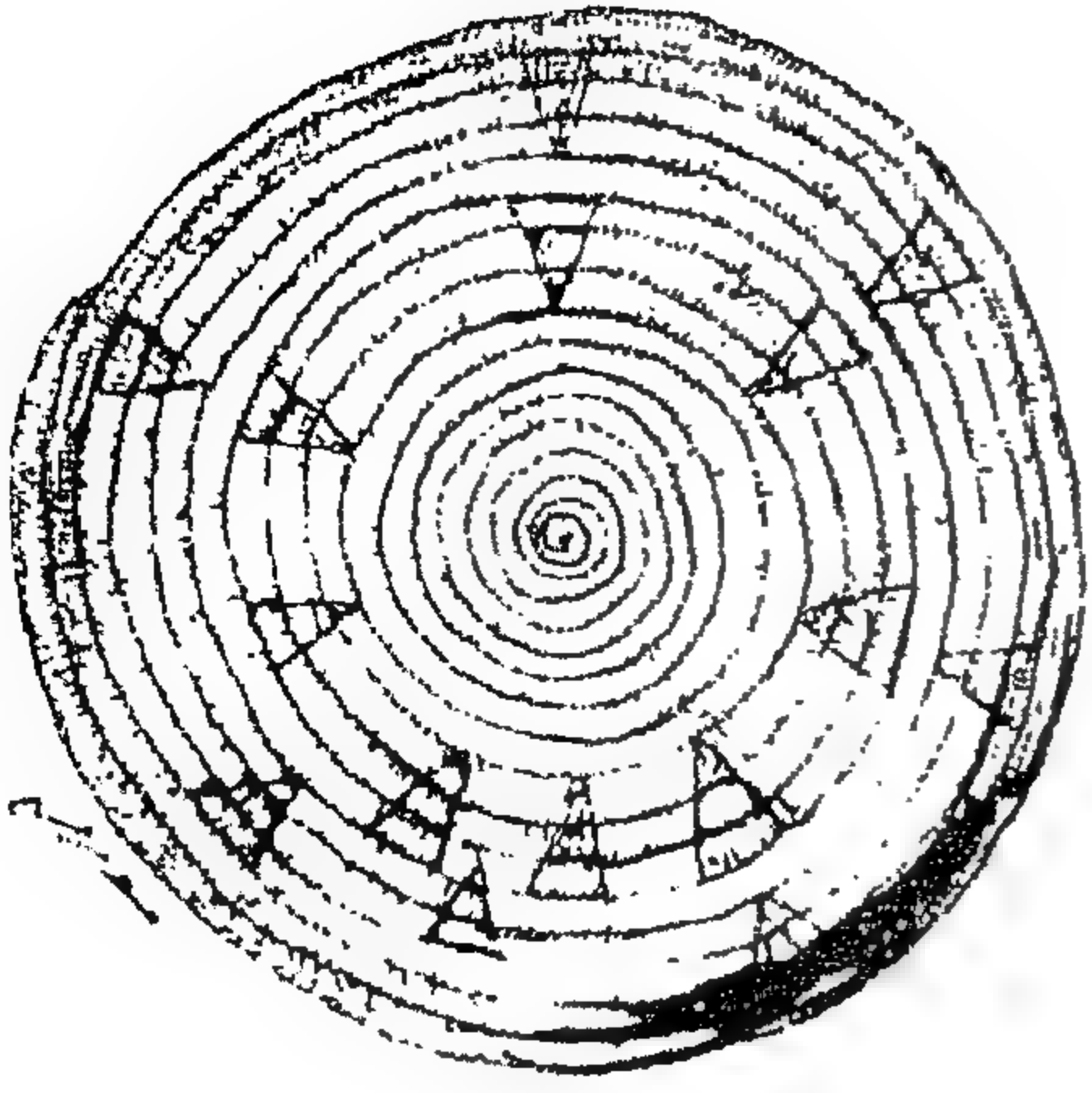
عين البشمو يبلو أمامها واديها المخضر



غابات من نخيل البلح تقاربت تيجان أوراقها



فتاتان من الزابو في زى الدحريج والعريجة،



ومنخفضات وسلاسل من الغرود الرملية وبحار
من الرمال منها الأكبر ومنها الأصغر ، وعلى
السيارة أن تلف وتدور لتتجنب العقبات وسافى
الرمال والصخور ، فالطريق المستقيم غير معروف
هناك . ولذلك غالبا ما يكون قائد السيارة من
ابناء الواحات البحرية ذاتها ، ومن برعوا
وأصبحوا من ذوى الخبرة والمقدرة والدراية
والمعرفة التامة بأسرار طريق لا يقابلك فيه انسان
أو طائر أو حتى حشرة . . اللهم الا هياكل لأبل
انتشرت هنا وهناك وأخرى لسيارات لاقت نفس
المصير كتب على ما تبقى من هيكل احدهما . .
(الصبر طيب) .

ولا بد لمجتاز هذه الرحلة من التوقف لراحة
السيارة لوراحتها عدة مرات ، فاذا ما قرب من
منطقة تبعد ثمانين كيلو مترا عن الواحة قالوا له
ان هناك استراحة . . ما هي الا شجرة كافور
هزيلة غرسها أحد الأهلين من سنوات وشدت
بحبل الى وتد من حديد حتى لا يطيح بها الهواء ،
ووقفت وسط قفر الصحراء تصارع الجذب
وعصف الهواء وتستجدي من وجود عليها بقطرة
ماء . ومن نعم الله ان يعمر هذا الطريق اخيرا
بكشكين وضع احدهما على مسيرة ١٠٠ كم من
القاهرة والثانى على مسيرة ١٤٠ كم من اولهما .

فاذا ما اقتربت السيارة من منطقة الواحة
بدأت معالم الحياة تبدو فى بضع أشجار من
السنط ومجموعات من النباتات البرية انتشرت
هنا وهناك ، ولاحت من بعد سلاسل جبال خام
الحديد عالية قائمة ، وجبل انفراد بشكله الهرمي
وقمته التى تشبه فوهة البركان اسمه (جبل
الدست والمغرفة) ، ثم تمر بضريح لأحد اولياء
الله (الشيخ الجدافى) تعلوه قبة مخروطية يعتقد
أهل الواحة انه كالقنار تبدو منه فى الليل أضواء
يهتدى بها المسافر وان من يتلو على روحه الفاتحة
لن يضل الطريق .

مواطنان من بلدة الزابو



وأول ما يقابلك من بلدان الواحة هي الباويطى ،
وطرقها وحواريها متسعة ، ومنازلها ذات طابع
ريفى مشيدة فى العادة من طابقي لها منافذ
متسعة وابواب مرتفعة تفتح وتغلق (بالضبة

والمفتاح) ، وكلها ذات مصاطب خارجية لا تفتقر في مظهرها عن مثيلاتها في قرى وادى النيل . وبالبلدة عدة جوامع أحدها ذو مئذنة مخروطية ، وسبعة اضرحة لأولياء الله الصالحين تشابهت في قبابها المخروطية وفي فتحاتها الأفقية المتتالية . وفي تجوالك سواء في الباويطى او باقى بلدان وعزب الواحة تلاحظ ان معظم اهليها قد ادوا فريضة الحج الى بيت الله الحرام من الاعلام البيضاء الصغيرة التى رشقت حول أسطح منازلهم ، ومن الزخارف والنقوش الزاهية الألوان التى زينت بها واجهات وحجرات منازلهم فى فن زخرفى شعبى يختلف عن مثيله مما يرى فى مدن وقرى وادى النيل .

أمنحتب وهو جالس بجوار الملكة زوجته يتقبلان الهدايا وآخر يمثل جمع الاعناب وعصرها ، قد تكون هذه المقبرة اجمل المقابر التى عثر عليها فى الصحراء الغربية . وفى منطقة منديشة يوجد قصر محارب ، وقصر المعصرة ، ومعبد يسمى قصر المصرى ، وقلعتين رومانيتين يستعمل الأهليون احناها فى تخزين محصول أرزهم . ومقابر عدة بعزبة القبالة وعند عين الجافرة ، وبقايا لمدينة قبطية قديمة . وعند بلدة الزابو توجد آثار لمعبد قديم ، ومقبرة عند دولاب الحاج أحمد ، كما تتعدد المقابر فى التل الذى شيدت فوقه عزبة العجوز وبالمثل جهة عزبة الحيز . هذا خلاف ما هو معروف فى واحة الفرافرة عن حصن كبير يضم ٣٣٦ حجرة يسمى بقصر الفرافرة .

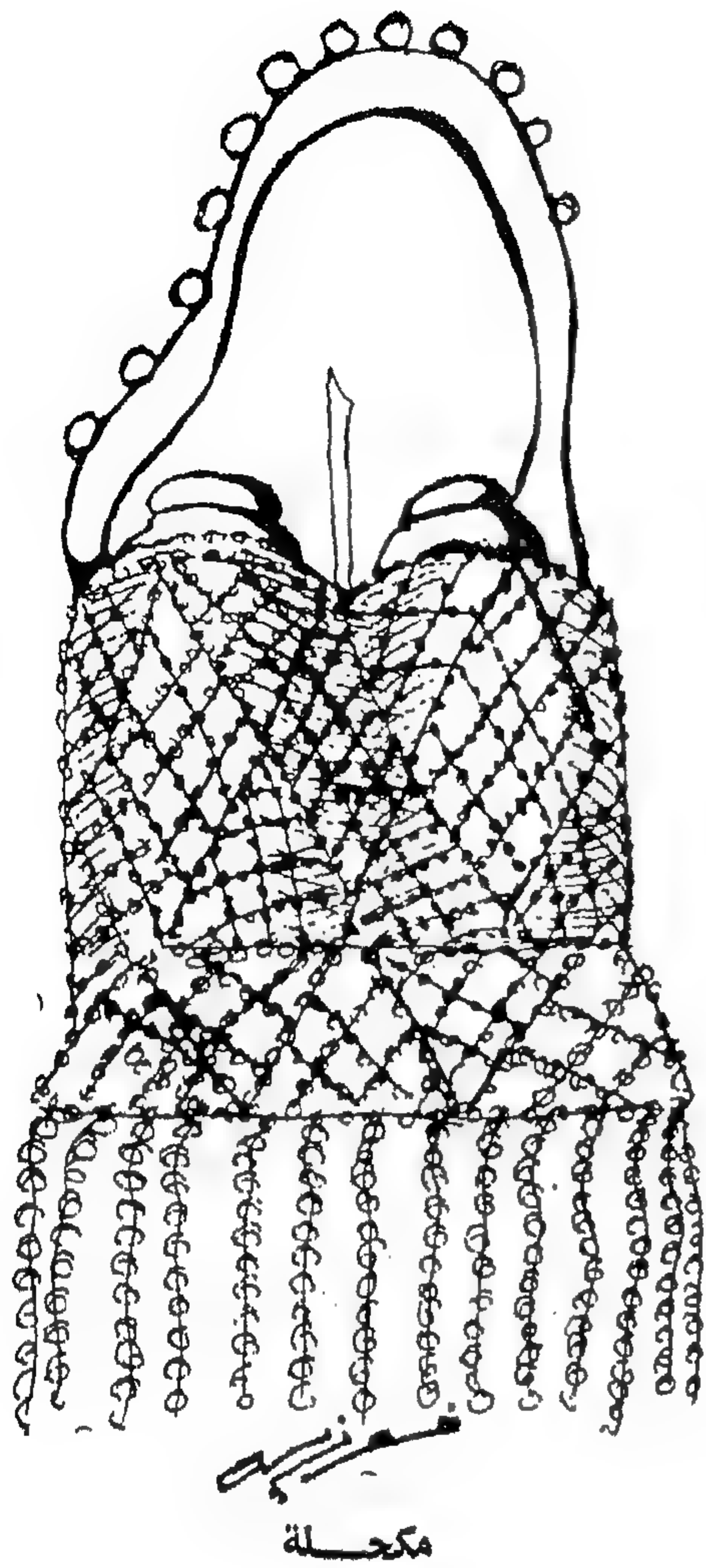
وكل واحات الصحراء الغربية تتعدد المعالم الأثرية هناك من عهد الفراعنة والرومان مما يدل على ما كانت عليه هذه المناطق من ازدهار وعمران وعلى مدى اتساع الامبراطورية المصرية القديمة . كما زالت العيون التى حفرها الرومان فى باطن الصخر وخزانات المياه والجداول والاقنية المبطنة بالحجر متشعبة تحت الأرض قائمة باقية تقوم بعملها ومهمتها خير قيام ويستعملها الاهلون فى توزيع المياه لرى اراضيهم وحدائقهم . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يوجد بمنطقة قصر المقيصة : بقايا قوس للنصر ، وأخرى لقصر ومعبد شادهم أمير كان يحكم هذه الواحة فى عهد الاسرة السادسة عشر ، ورأس لتمثال ابى الهول ملقى قرب جامع البلدة ، ومقابر عدة فى التلال المجاورة لمدرسة النصر الابتدائية وأخرى فى جهات عين الحاج جودة وعين المفتلة وجارة الخلوة . ويوجد فى منطقة الباويطى مسلة من عهد الاسرة الثانية عشر تعتبر أقدم أثر فى الواحات البحرية وترجع أهميتها لنقوشها الهيروغليفية ، وبقايا معبد لآمون رع ، والآخر يسمونه (قصر المعلم) ، ومقابر تعددت فى التلال المحيطة بالبلدة ، وأخرى حفرت فى الصخر أعلى عين البشمو . وتوجد فى الجهة الشرقية من القصر والباويطى أسفل بئر عميق مقبرة يرجع عهدها الى الاسرة التاسعة عشر لا تزال ألوانها ونقوشها باقية زاهية من بينها رسم للملك

والو أنى لست من رجال الآثار ، الا اننى أكرر الصيحة التى اذكرها فى كل مقال ، فى ان يهتم المسئولون بآثار هذه الواحة وسواها من المعالم الأثرية التى تزخر بها واحات صحرائنا الغربية وان تحظى بالرعاية والحفظ والعناية ، وان يكشف القناع عما زال مقبورا منها تحت سافى الرمال ، ليبقى هذا التراث التاريخى خالدا على مر الزمان يروى للأجيال قصصه الصحراء وما خفى فيها من أسرار وما كانت عليه من حياة نابضة وعمار .

وتنشر فى ارجاء الواحة حدائق غناء تزدحم بمختلف اصناف الفاكهة من بينها المشمش الحموى الذى يصنعون منه قمر الدين وتحاط بأسوار من اللبن رشق أعلاها سياج من سعف نخيل البلح ، تظللها غابات من النخيل تقاربت تيجان أوراقها فلا تفسح طريقا للنظر اذا ما أشرف الانسان عليها من عل ليقع على شيء عداها تتعدد اصناف ثمارها فمنها الفريحي والسلطانى والجاجع والصعيدى والفائق والسنتراوى . فان كنت من عشاق الفن فاذهب الى هناك وتجول فى الطرق الضيقة المتوية التى تكتنف هذه الجنة الصغيرة لتسجل لوحات رائعة لجمال الطبيعة التى أبدعها خالق الكون ، ولتستمع الى خرير الماء وهو ينحدر رقراقا فى



راشدة - من عزبة العجوز والزى الغلى

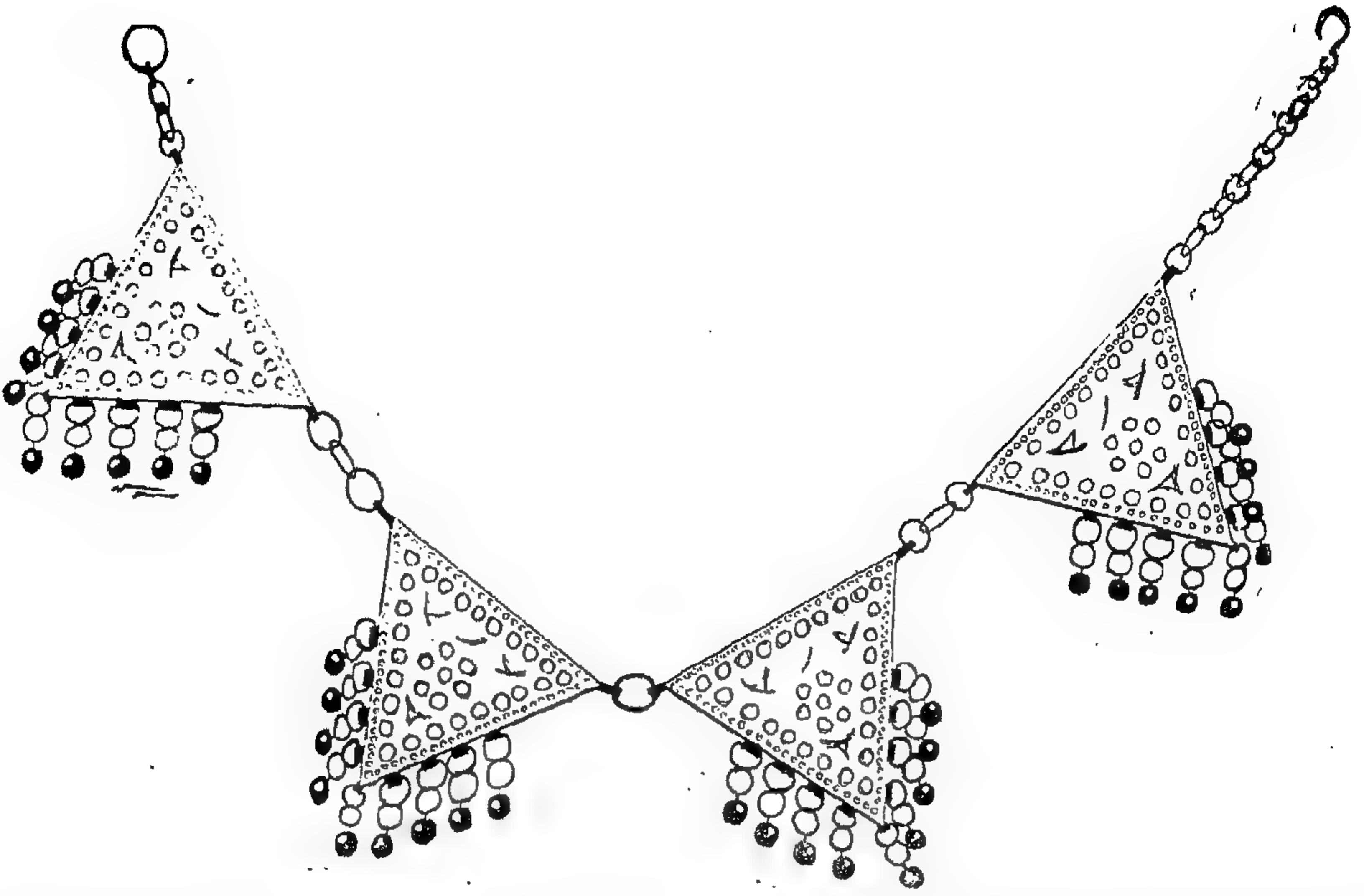


مكحلة

الجسار اول التي تتشعب كالشرايين في الأودية الخضراء من العيون الطبيعية العديدة التي ينبثق ماؤها من باطن الجبال وطبقات الصخر وجوف الأرض على اغوار ممعنة في العمق . ولا تنس أن تشاهد عين (البشمو) التي يبدو أمامها واديها المخضر فهي أهم هذه العيون واغزرها ماء وأجمل عيون الصحراء الغربية قاطبة ، وتتفجر من فجوة في باطن الصخر ويسير ماؤها في المجرى الذي شقته لنفسه على مر الدهور ليخرج الى العراء من فتحتين منفصلتين متجاورتين تسمى احدهما (البشمو) وماؤها حار تبلغ درجة حرارته ٣٣ سسنتيجراد والاخرى (دردير) وماؤها بارد . وتتجمع المياه التي تخرج من هاتين الفتحتين في غدير واحد لتسير مسافة ثم تنحدر قوية في شلال صغير استغله أحد الأهلين في ادارة طاحون لطحن الغلال ، ثم يتفرع مجراها عند نهايته كالدلتا الى قنوات اربع يمر الماء خلالها لاحكام توزيعه من فتحات (فكوك) نقرت في كتل من خشب السنط وسميت على التوالي (فك النقطة والقصراوية والغيب والابوار) .

وحيث يوجد نخيل البلح تقوم الصناعات الخوصية وكلها ذات علاقة وثيقة بالحياة العسادية والشئون المنزلية . فمن سعة يجذلون الاطباق الخوصية المنقوشة بالصيفات أو الخيوط الملونة لوضع الخبز والطعام والفاكهة والحب اوى ، والمراجين ومفردها (ملقم أو ملجم) لحفظ طعامهم حين ذهابهم الى حقولهم وحدائقهم ، والقفف والمقاطف ، والأسبنة المختلفة الاحجام ، والعمرة والمعمورة والاخرة ذات غطاء ، والابراش المستطيلة ، والمذبات من ليف البلح أو وريقاته ، والبرانيط (الشماسي) ، والراوح للترويح بها صيفا من جريدتين والمدائح كسيتا بالخيوط الملونة . اما حصر الصلاة (مصابية) فيجذلونها على اوتال ارضية بدائية من السمار بعد تلوينه . غير ان الصناعات الخوصية هناك اقل في مستواها عما يصنع في واحة سيوة أو الواحات الخارجية والداخلية من ناحية الدقة وجمال التزيين .

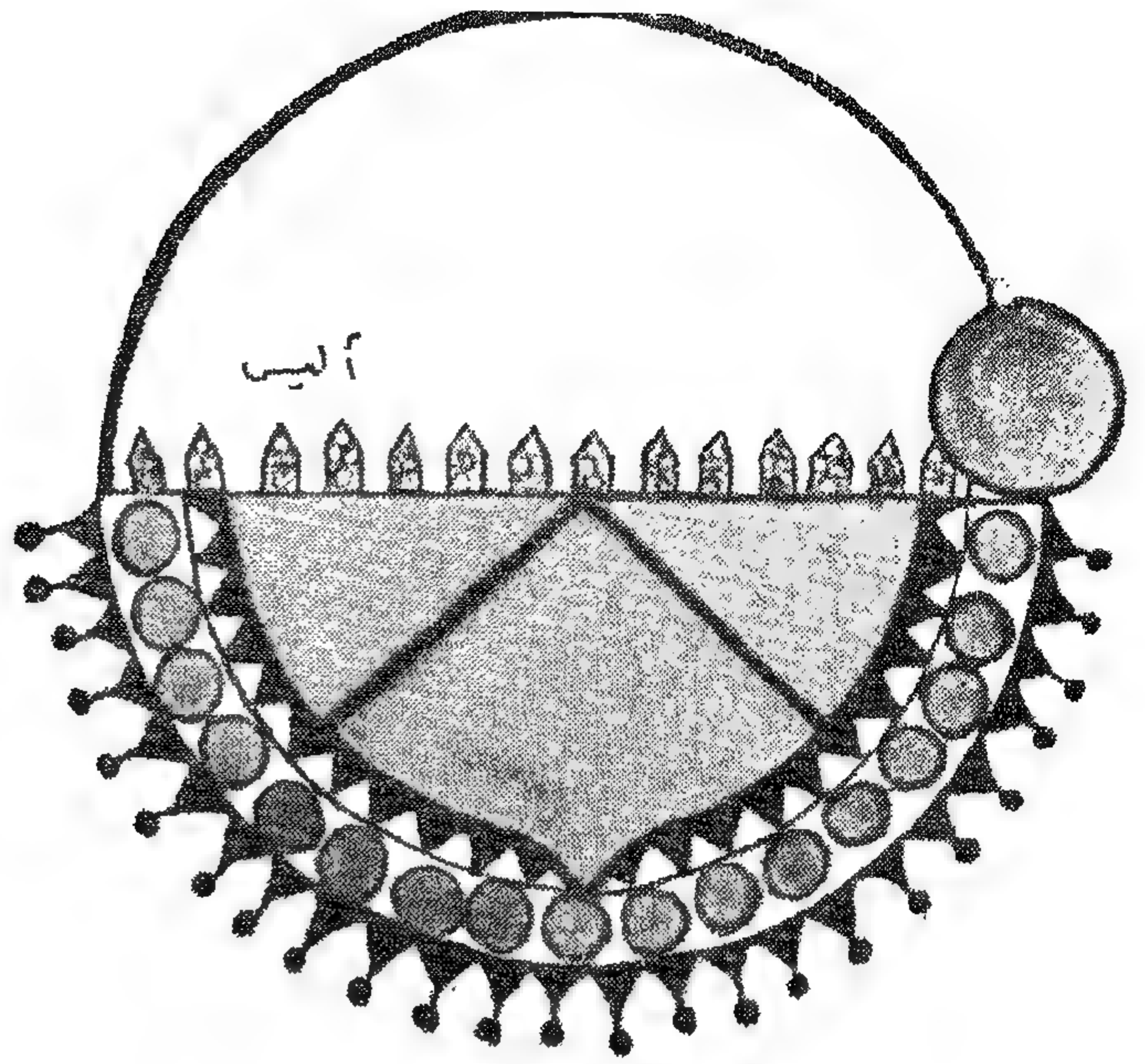
ان الصناعات الخوصية يقوم بها الاهلون كل حسب حاجته ، كما ان بالبوايطى والقصر فاخورة التشكيل الاواني الفخارية ، الا ان عربة العجوز التي يقطنها بضع عائلات تعدادها ثمانون فردا تتميز بوجود فنائتين بدويتين . فاختصت (حسنة) وبناتها بالصناعات الخوصية فتراهن وقلد افترشن الابراش يجذلن باناملهن الرقيقة من وريقات نخيل البلح في مهارة واتقان نماذج مختلفة فيها تشابه كبير لما يصنع في واحة سيوة ،



قلادة نظمت بعدد من الأحجية المنقوشة الفضية المثلثة يتدلى من كل منها عدد من البلابل الفضية المستديرة

في فرن أقامته في أحد أركان كوخها •
ومن المنتجات الفخارية هناك : الزير والزوير
والبوشة والبوكلة والقلة (للمياه) ، والبورمة
(لظهو الارز وتدميس الفول) ، والقادوسي
والطاجن (لظهو الطعام) ، والفلاي (ابريق
لتجهيز الشاي) والماجور والمثرد (لعجن الدقيق

فان استفسرت منهن قالت لك حسنة انها
تنحدر اصلا من عائلة سيوية • اما (صديقة)
فقد اقتصت بالصناعات الفخارية ، فتخلط
طفل تربة الواحة بقشر الارز وتتركه ليتخمز
مدة يومين أو ثلاثة ثم تشكله بيديها بطريقة
بدائية دون دولا ب الى نماذج مختلفة تحرقها



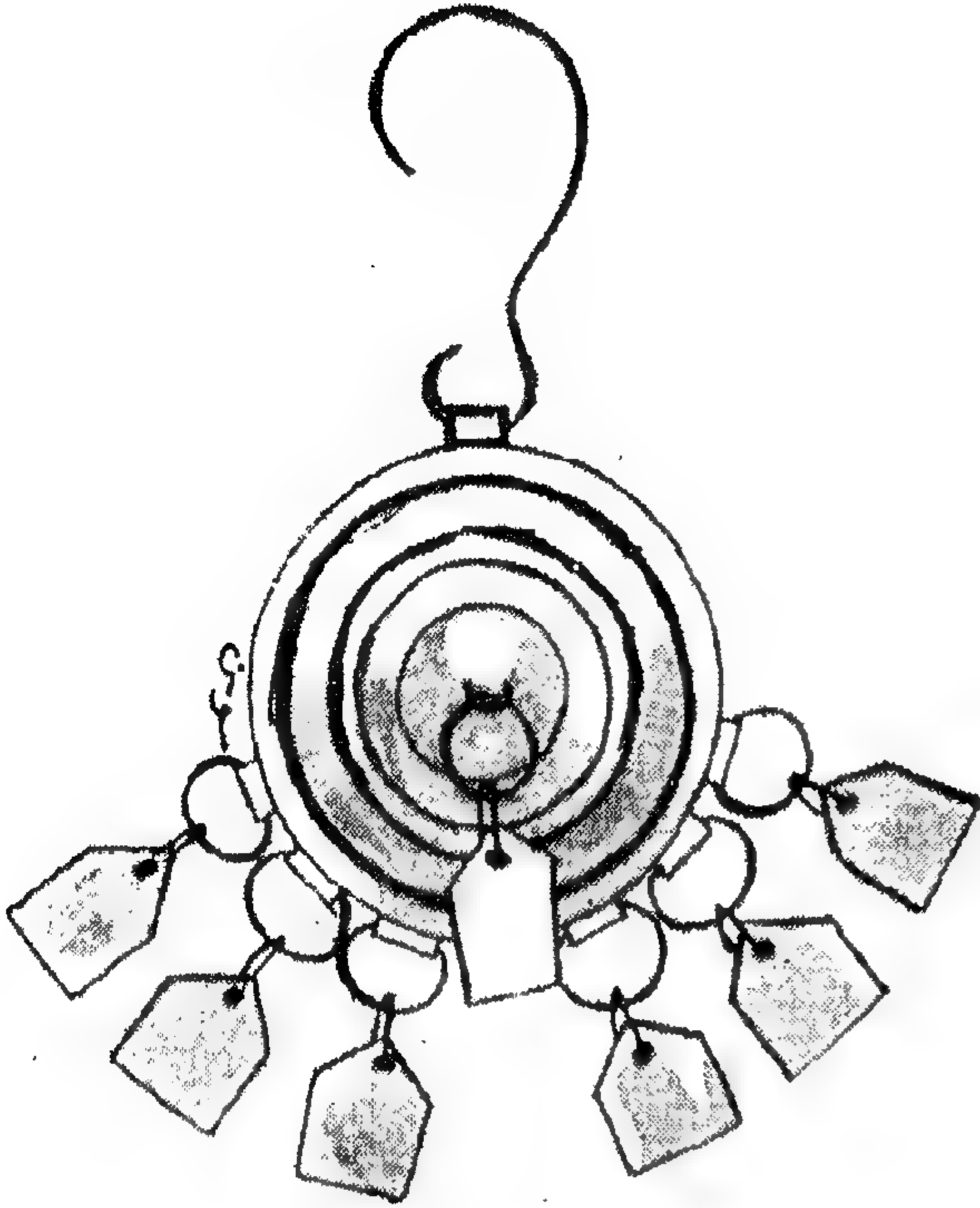
شئاف لزينة الأنف من الذهب يسمى (قطرة)

عليها . فاذا توجهت الى بلدة الزابو راعك ان تجد اهلها رجالا ونساء مازالوا متمسكين بالطابع الواحى والزى الشعبى الأصمىل . وفى طريقك الى هناك تمر بين عزبة العجوز ومنديشة بمنطقة متسعة كانت تزرع من قبل ثم بارت لانقطاع مورد الماء عنها فاخترى الزرع وحلت محله النباتات البرية كالعشار وشوك الجمل ووقفت الالوف من سوف نخيل البلح قائمة كالاشباح وقد جفت وتهدلت تيجان أوراقها بعد ان كانت غضة يانعة خضراء ناضرة .

ويتكون زى الرجال فى بلدة الزابو من قميص وسروال أبيضين فضفازين يطول ثانيهما حتى القدمين ، ويتناسبان اذا ما أضيفت اليهما الطاقة البيضاء مع حرارة الجو صيفا ومع حركة

وتخمير العجين) ، والمنطال (لتغطية فوهات القلل عند حرقها) ، وقلة السبوع التى تختلف فى الشكل والتصميم عن مثيلاتها فى باقى واحات الصحراء وسيناء وقرى وادى النيل ، وفى تزيينها هى والقلل فى الصحراء عموما بخطوط ونقوش حمراء اللون فيها تشابه لبعض وحدات فن الوشم .

واذا بحثت عن الزى والزينة فاعلم ان أهل الباويطى والقصر ومنديشة استبدلوا زىهم الشعبى بزى ريف وادى النيل ، وان قلة من نسائهم احتفظن بالزى التقليدى القديم على سبيل الذكرى ، فالواحات البحرية مع مشقة طريقها اقرب واحات الصحراء الغربية للقاهرة واهلها اكثر اهالى الواحات ترددا



حلق ساقية

المثلثات وهى رمز الاحجية التى يتيمينون بها. والذى تتكرر رؤيته فى عماراتهم حول اسطح منازلهم وفى القلائد والاقراط الفضية وفى تزيين الحجاج وواجهات وحجرات منازلهم . وأهم ما يتميز به الثوب شرابتين حريتين تتدليان فى خصلتين عند نهاية الكتفين ، ومجموعة كبيرة من العملة الفضية القديمة البراقة رصع بها صدر الثوب فى شكل تتفق فيه الشياى جميعا .

ويتم جميع نساء وفتيات الواحة زينتهن بمجموعة من الحلى الفضية تتعد أشكالها وانواعها ويقوم بصياغتها (عبد الملاك) وهو الصائغ الوحيد فى الواحات البحرية دون باقى الواحات الغربية ويقطن الواحة منذ أكثر من عشرين عاما . فيلبس فى اصابعهم الخواتم

العمل فى الحقول والحدائق فى يسر وسهولة . أما النساء والفتيات فتراهن وقد اتجهن فى جماعات الى العيون لملء جرارهن وقد ارتدين جميعا زى الواحة الاصيل الذى يتفق فى الشكل والتصميم ويختلف فى التسمية تبعاً لنقشه وتطريزه ، فمنه ثوب (الدحريج والعريجة والتلى والتريسة) . ولهن عموما طاقمين أحدهما بسيط للعمل فى المنزل أو البستان أو الحقل ، أما الآخر فقد برعن فى تطريزه ونقشه وزينته ليلبسه فى المناسبات والحفلات ويسمى (ثوب شيل) . ويتكون الثوب عموما من قماش يسمى خام اسود يطول حتى القدمين واكمامه حتى الكتفين ، ويطرز صدره ووجهه وظهره وكتفيه واكمامه بخيوط حريرية يقلب عليها اللون الاحمر فى شرائح طولية تضم بينها العديد من



ثلاثان من الواحات البحرية تغربلان الارز

ويصنفن الى هذه المجموعة لتزيين سوقهن
الخلخال مشابهاً في ذلك قرويات ريف وادي
النيل .

للخرز الملون عندهن فن وشأن ، فبرعن في
نظم حياتها الملونة في أشكال مختلفة ، منها قلائد
حياتها ذهبية أو حمراء اللون ، وأخرى تسمى
(بجمة) تعددت طبقاتها وزهت بجميل زخارفها
والوان حياتها وشابهت الى حد كبير قلائد النساء
في العهد المصري القديم ، وخناجات في هيئة
اشربة طرزت بالخرز تلتف حول رقابهن ، ومكاحل
لتكحيل عيونهن وتزجيج حواجبهن ، وكفوف
للتفاؤل لتزين صدورهن او جانبي رءوسهن «
كما يصنفن لزينة الشعر (العقوص) لتزداد

(الصمة) ، ويحطن معاصمهن بالدمالج المنقوشة ،
ويعلقن في آذانهن اقراطا تختلف في انماطها
(بقلول أو ساقية) ، وتتدل من رقابهن كفوف
للتفاؤل (عقرب) أو احجبة للصدر مستديرة
ذات بلابل منقوش عليها آيات قرآنية ، ويزين
جانبي الرأس بالشابوكة أو الشويبكة وهي
مستطيلة ذات بلابل نقش أو حفر عليها اسم
الله جل جلاله أو بالمعاري (مدلات) وهي مجموعة
من السلاسل تنتهي بقطع منقوشة ، ويحطن
رقابهن بقلائد لوحدها احجبة مثلثة الشكل ،
ويثقبن أنوفهن ليزينها بالقطعة الذهبية الوحيدة
في واحات الصحراء الغربية وهي الشسفاف
(القطرة) صيغت من الذهب في شكل هلال
منقوش ثبت في احد نهايتيه قرص مستدير ،

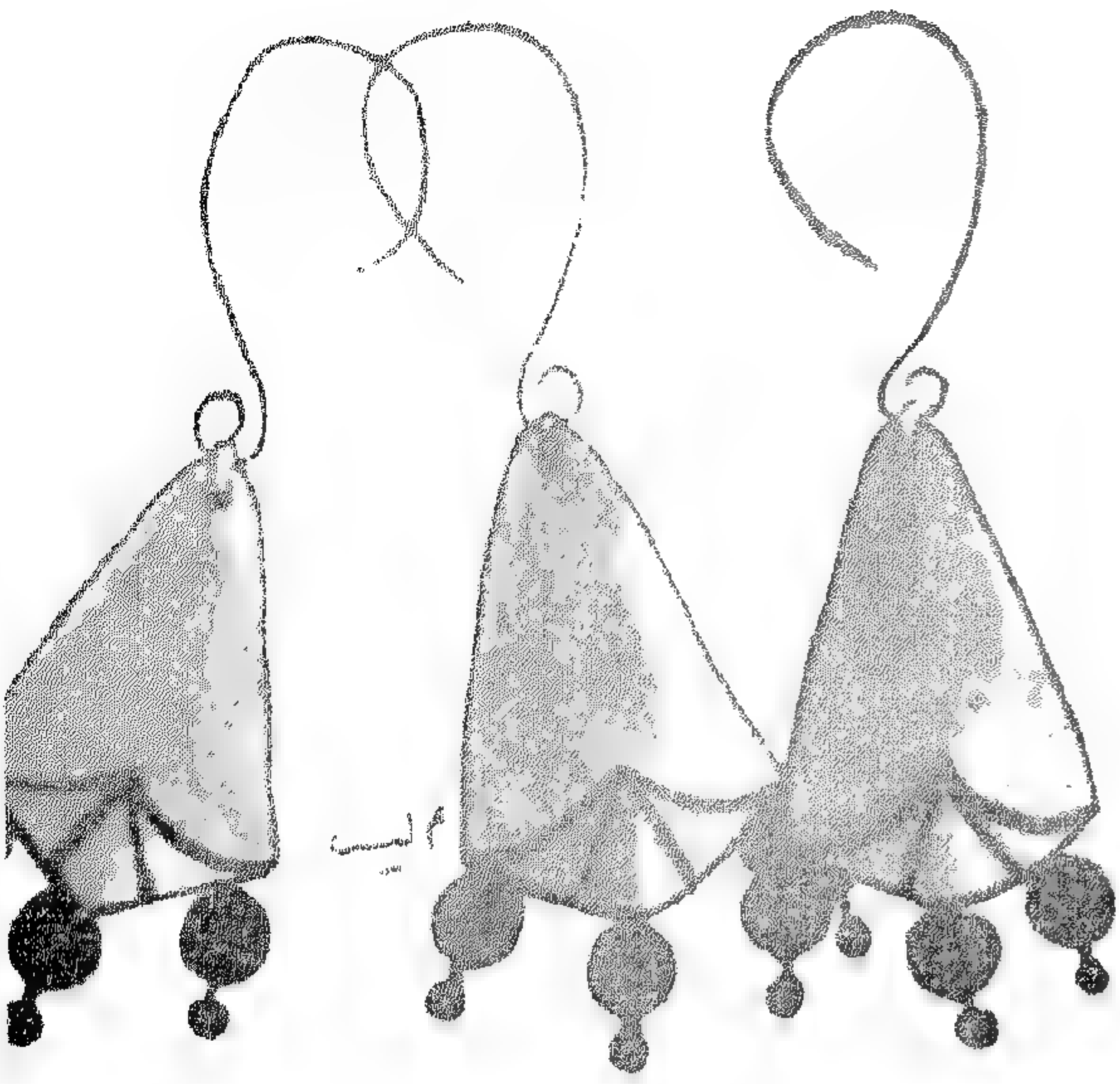
صفائهن طولاً في شكل تنتهي بشرابات كبيرة
جدلت جميعها من خيوط حمراء واحيطة
بحلقات دقيقة متتالية من معدن الرصاص .

ولا يعرف نساء الواحات البحرية البرقع
شأنهن في ذلك شأن باقي نساء الواحات الغربية
ويغطين رؤوسهن بطرحة سوداء يحجبن بها
وجوههن يعلوها ملاءة تلف حول اجسامهن ،
زين كلا حافتيها بنقوش طرزت بخيوط من الحرير
الأحمر ، ويضاف الى حافتيها شرابات من نفس
اللون .

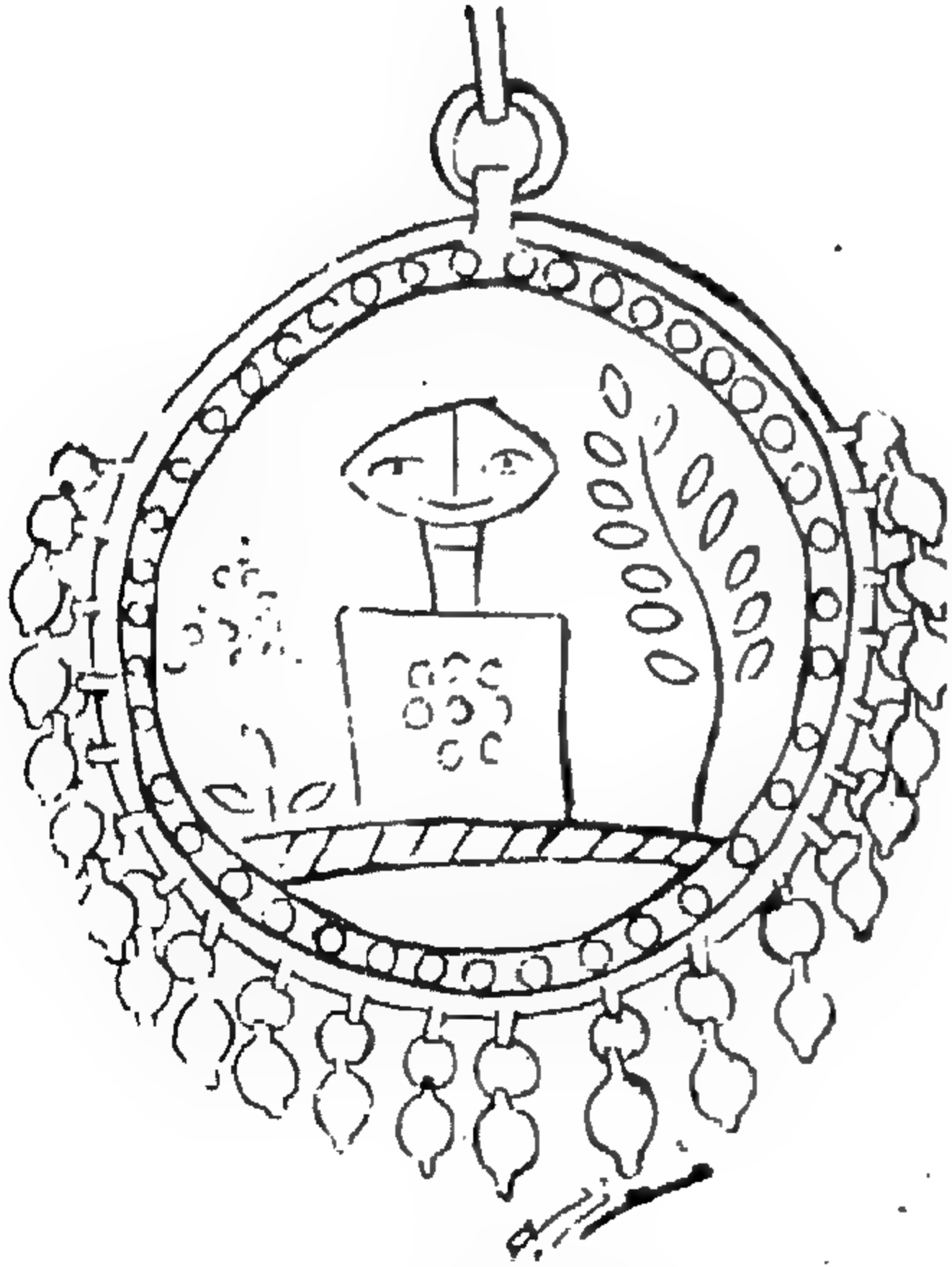
وزائرو الواحات البحرية الآن قلة اذا ما
قورنت بما تحظى به شقيقاتها من واحات
الصحراء الغربية وكلها جنات خضراء وسط
بحار الرمال الصفراء ، الا ان زحف تعمير
الصحراء متجه الآن نحو واحات الغرافرة واليهما ،
فاذا ما مهد الطريق وسفلت تيسر الوصول اليها
وتبوات مكانها ضمن قائمة معالم السياحة
ليستمتع بمشاهدتها الزائر والدارس والباحث
والسائح ، وستكون لقربها من القاهرة خير مكان
يقضى فيه المواطن ومحب الفن عطلة الاسبوعية
او شطرا من اجازته السنوية .

وأخيرا ، هذه سطور اقدمها للقارىء عن
الواحات البحرية ليسبح خياله بعيدا بين خضرة
الزرع وسط صفرة رمال الصحراء . غير ان
الوصف مهما فاض به القلم لا تتممه الا المشاهدة ،
فهناك ترى الطابع الواحي في بيئته وعمارته ،
وزيه وزينته ، وعاداته وتقاليده ، ومواسمه
واعياده ، وتنعم بالهدوء وجمال الطبيعة ،
وتتجول بين الحدائق الغناء التي تفيض بشتى
الثمار وأصناف الفاكهة وكلها مباحة تقطف
وتتذوق منها كما تشاء ، وتستمتع الى موسيقى
خير الماء الذى ينبع رقراقا من العيون هنا وهناك
وتتعرف على بلادك ومعالمها الاثرية ذات التاريخ
القديم الخالد ، ولتقضى اسعد الاوقات بين بدو
الصحراء وكلهم ذوو مروءة وشهامة وكرم واءاء .

دكتور عثمان خيرت



لاق بقلول



حجاب للصدر من الفضة

دراسة تشيكية شعبية في بلاد النوبة

بقلم : جودت عبد الحميد

تراث النوبة لا ينفصل عن عادات سكانها وأخلاقهم وطبيعتهم العربية الكريمة .. ولهذا أيضا لا يخلو منزل في النوبة من المضيقة ولا يخلو نجع من مجموعة نجوع القرية منها على طول الطريق لاندان .

وقد تكون المضيقة الخاصة الملحقة بمنازل النوبيين والتي يطلقون عليها (المندرة) قاعة واسعة يزدان داخلها وخارجها بالرسوم والزخارف المتنوعة .. تزخر المضيقة وشرفاتها بالمصاطب

في النجوع كثيرا ما كنتا نصادف على أحد أطرافها أو في منتصفها بناء قد يتسع وقد يضيق تبعا لكثافة السكان في النجع أو القرية .. ذلك هو بناء المضيقة العامة للمضيقة أهمية خاصة في بلاد النوبة من بدايتها إلى نهاية حدودها المصرية المتاخمة للسودان مهما اختلفت ظروف القرية أو النجع أو المنطقة ... من حيث حالتها الاقتصادية أو اختلاف عناصر سكانها ومساحة منازلها أو صفات أهلها أنفسهم .. فالمضيقة في كل الظروف لا بد من وجودها في جزء لا يتجزأ من

والوسائد والمفروشات اذا كان المنزل فسيحا متسعا . وقد تصبح أحيانا حجرة صغيرة بسيطة التأتيت كشأن بقية الحجرات تبعا لاتساع المسكن النوبى الذى يضمها اذا كان صغيرا فى حجراته وأقبيته وملحقاته .

والأمر فى كلا الحالتين يتوقف على الحالة الاقتصادية والاجتماعية لأصحاب المنزل أوسكانه .

غير أن المضييفة العامة لسكان النجع أو مجموعة النجوع المكونة لقرية من القرى كثيرا ما كانت تجمع بين جوانبها عديدا من المنشآت التى يستفاد بها فى كثير من الاستعمالات الجماعية . . وهى فى حقيقتها صورة صادقة للتعاون الكامل بين الاهلين . . الذى فرضته عزلة المجتمع النوبى وتقاليده وتمسكه بالشرعية الاسلامية . . ويبدو ذلك واضحا فى عملية انشاء المضييفة وبنائها . . فكل سكان القرية رجالا ونساء يشتركون فى عملية البناء ، كل بما تسمح به ظروفه وامكانياته بما يملك من خامات أو مواد أو جهود انسانية . . ويظهر الفنان النوبى معهم ابداعه فى زخرفتها وتزيينها .

ولم يكن يقتصر ذلك التعاون على المساهمة فى بناء المضييفة فقط بل يستمر بلا حدود بالجهد والمال فى العمل على ادارتها وخدمة النازلين بها . . فهى دار المضيافة الذى اعده سكان النجع أو القرية لاستقبال الوافدين اليها . . العابرين أو الذين كانوا يفدون للمشاركة فى احتفالات القرية الدينية أو الاجتماعية كمناسبات الزفاف أو تقديم واجب العزاء أو حضور المآدب وغيرها . . وهى ايضا التى كانت تتحول فى لحظات الى مسجد كبير يؤمه المصلون فى كثير من الاوقات اذا ما خلا النجع من مسجد خاص به يقيم اهلوه فيه فريضة الصلاة وقد تصبح احدى حجراته أو أقبيته قاعة لعقد المجالس العرفية التى تشكل من النوبيين انفسهم للحكم فى منازعات الاهلين كسلطة قضائية خاصة بهم .

كما كانت المضييفة منتدى يجتمع فيه رجال القرية وشبابها يتدارسون فى كل امور دينهم

ودنياهم ومجتمعهم الخاص . . يتسامرون ويتبادلون ويستمعون الى خلاصة ما وصلهم من الصحف والمجلات ومختلف ألوان الثقافة والمعرفة . . فى نفس الاوقات التى هم فيها يجلسون فى انتظار القادمين اليها . . بلا موعد ولا تحديد . . لاستقبالهم والترحيب بهم واكرامهم .

وكم كانت المضييفة العامة فى اوقات معينة موسمية أو طارئة تصبح ديوانا للحكومة . . حين يفد الى النجع أو القرية موظفو الدولة فى مهام رسمية تختص بها وبما جاورها من قرى .

وكان يقيم بالمضييفة بصفة دائمة أحد سكان القرية فى انتظار القادمين اليها فى أى وقت من اوقات الليل أو النهار . . فغالبا ما كان يدخلها السودانيون المسافرون الى أسوان عن طريق القوافل أو الأقدام حين يصلون الى مشارف القرية أو النجع طلبا للراحة فى منتصف الليل أو بعده . . وكل سكان القرية نيام . . وبدلا من أن يطرقوا أبواب البيوت الطريق أمامهم الى المضييفة معروف دائما ، حيث ينزلون فى أمان فالمكان متسع والعنجريب - سرير النوبة - فى أرجاء المضييفة على استعداد دائم لاستقبال كل زائر .

ولم تكن تخلو جدران المضييفة العامة هذه خلوا جزئيا أو كليا من اللمسات الفنية الزخرفية للفنان الشعبى الذى فاض انتاجه على كل أرجاء النوبة بمناطقها الثلاث فالبناء النوبى - منزلا كان أو مضييفة أو غيرها مسرح لاستعراض كل ألوان الفنون التشكيلية الشعبية بأنواعها .

ومداخل المضييفة دائما بلا أبواب فهى ليست فى حاجة اليها لأن الأبواب كثيرا ما تضع الانسان فى موقف المتردد قبل أن يبدأ طرقاته عليها . . وكأنما كانت المضييفة فى النوبة تقول للوافد اليها . . « تفضل انها للجميع » .

وللمضييفة العامة فى قرى النوبة نماذج متنوعة تختلف فى مساحتها وأسلوب بنائها وزخرفتها ليس فقط من منطقة الى أخرى ولا من



(١) مضيقة عامة تقع في مواجهة النيل على الجانب الشمالى فى مدخل احد نجوع قرية
(دابود) الكنوز

(٢) مدخل المضيقة خاصة (مندره) وامامها شرفتها التى تجاوز المدخل العام الذى
تبدو زخرفته (دهميت) الكنوز





منظر لمضيفة عامة من احد نجوع دابود بوضوح موقعها في احضان الجبل الغربي



الفناء الداخلى للمضيفة ويظهر فى سمور فنانها المواجه للنيل قبله الصلاة •

فى وضع مساكن يحضنها الجبل الغربى على بعد ٥٠ مترا تقريبا من النيل . . أقيمت على مساحة مربعة أضيفت اليها حجرة خارجية للاستقبال سقفت هذه الحجرة بعوارض من جذوع النخيل والجريد كما بنيت بجوار جدرانها الثلاثة مصطبة واخترقت أعلى جدارها الجنوبي طاقتان طوليتان لتجديد تيار الهواء بها .

ويتوسط واجهة المضيضة المواجهة للنيل مدخلها الرئيسى كالعادة . . يؤدى بعد صعود درجتيه الى فناء مربع أقيمت قبلة الصلاة فى منتصف الضلع الشرقى من السور على هيئة نصف الدائرة . ويتسع هذا الفناء للاحتفالات واقامة الشعائر الدينية وحلقات الذكر وتأدية فرائض الصلاة أيضا .

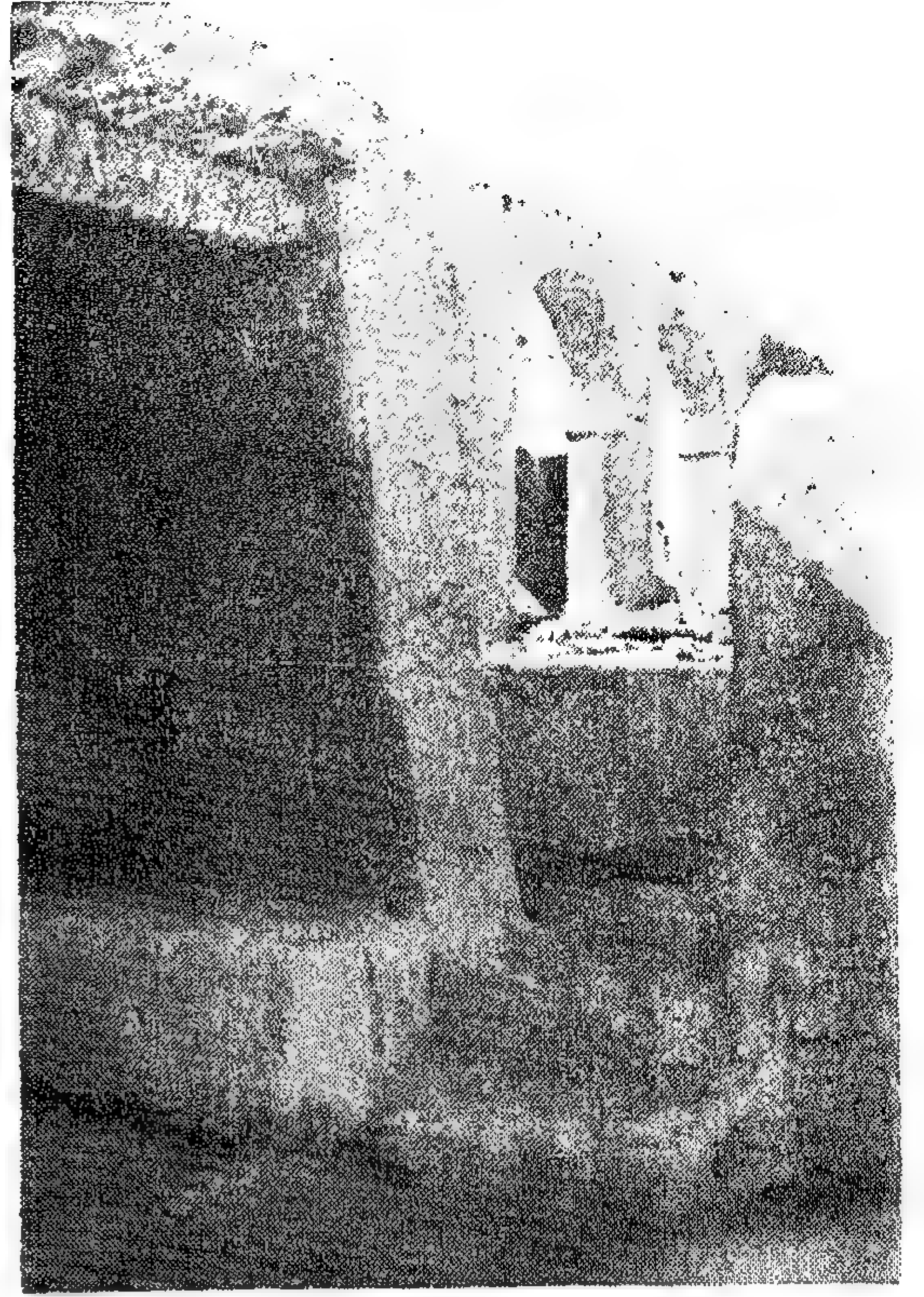
ويعتبر مستوى الفناء وحده هو المستوى الثانى من حيث الارتفاع بعد مستوى حجرة الاستقبال الخارجية .

ويلى الفناء مستوى ثالثا تؤدى اليه ٤ درجات وهو عبارة عن شرفة علوية على زاوية قائمة يفتح على ضلعها الجنوبي بهو اعمدة يتخلله ٤ عقود مسقوفة بجذوع النخيل والجريد أيضا وهذا البهو يجاور حجرة الاستقبال الخارجية .

أما الضلع الغربى للشرفة العليا فقد أقيمت عليه قاعة كبرى بنى سقفها على شكل القبو ويتوسطها مدخل وبها نافذة واحدة تفتح الى بهو الأعمدة ويتم تجديد تيار الهواء فيها عن طريق ٤ طاقت طولية صغيرة متقابلة . . وهى قاعة شتوية للاجتماعات وللإقامة والمبيت أيضا . . ويجاورها من الجهة الشمالية دورة مياه مربعة .

ان المضيضة فى المجتمع النوبى وما يدور فيها وحولها من مظاهر اجتماعية ما هى الا صورة صادقة للتطبيق الفعلى لمبدأ الاشتراكية الاسلامية الحقيقية التى نمت على أرض النوبة نابعة من بيئتها وظروفها واحتياجات أهلها وسلوكهم الانسانى .

جودت عبد الحميد يوسف



مدخل المضيضة بلا باب وحجرة الاستقبال الخارجية المسقوفة بجذوع النخيل والجريد وتبدو بداخلها المصطبة

قرية الى أخرى بل من نجح الى آخر فى القرية الواحدة شأنها فى ذلك شأن كل بناء أقيم فى النوبة القديمة التى لم يكن ليتكرر فيها بناء ان شكلا أو تصميميا حتى وان قام بانشائها فنان معمارى نوبى واحد . .

ومن قرية دابود اولى قرى بلاد الكنوز فى النوبة القديمة ومن أحد نجوعها على الضفة الغربية للنيل كانت تقع هذه المضيضة التى تعتبر نموذجا للمضيضة المشالية الكاملة المرافق المتوسطة المساحة . وقد تميزت هذه المضيضة بتدرج مسطحاتها وارتفاعاتها وتنوع الأساليب المعمارية لبنائها وان كانت قد خلت من ألوان الزخرفة الشعبية ورسومها . . وقد بنيت جميع حجراتها وأقبيتها وابهاثها من الطوب اللبن . . واستسلمت

بقلم: محمود الطوحي عينا حس

خمسة أشياء
بيت

أنا الشعبية في العصر

لا يساوى شئ فى الدنيا منلما تساوى رحلة الى أعماق النفس البشرية يكتشف فيها الفرد كل الغرابة وتملكه الدهشة حتى ينجلى عنه الغموض وتنسبط أمامه الأمور كمدينة مسحورة فك عنها سحرها أو طلاس تعرف على شفرتها فأماط عنها اللثام أمام الملاء ، تكن الكثيرين من الذين ذهبوا الى صعيد مصر ازداد اللثام أمام عيونهم غموضا . وتملكت منهم الدهشة . فهم كلما اقتربوا من حقيقة الأمر دنوا من غموضه ، لا يعرفون عنه أكثر مما غاب عليهم . فالى جانب الآثار الفرعونية التقليدية التى تملأ جنوب الوادى وصحراءه واتسعت لتعريفاتها وصورها آلاف الكتب التى تتحدث عن طبيعة ورحلة الشمس وكتاب الموتى ، الى جانب هذه الآثار توجد الآثار الشعبية التى لم يرعها أحد اهتماما الا بإشارات مبهمة فى بعض المقالات أو فى ثنايا البحوث المقصورة على بعض الهيئات والجمعيات الخاصة ، أو لم يشر اليها بقليل أو كثير . ولكن ما أحوجنا ونحن نخطط لحاضرنا ومستقبلنا أن نقف على بعض ملامح مجتمعنا ومزارعه بالدراسة والبحث فلم يعد على الباحث أو طالب العلم أن يولى وجهه قبلة المغرب ، الى باريس ، ولندن وروما ليأتى بالجوهر النفسى أو المعجزة الخارقة ، فالدراسة اليوم يجب أن تبدأ من هنا ، من الشرق حيث وجب علينا التقابل مع البلدان الأفريقية والآسيوية على مستوى غير ذلك المستوى الذى تقابل عليه أساتذة كمبردج والسربون . وما أكثر صعيدنا قربا الى أفريقية حيث كانت الحضارة النوبية ، وحيث حكمه الأحباش مرة وتبادلت الحدود بين مصر والسودان مرات وكأننا جميعا أبناء شعب واحد .

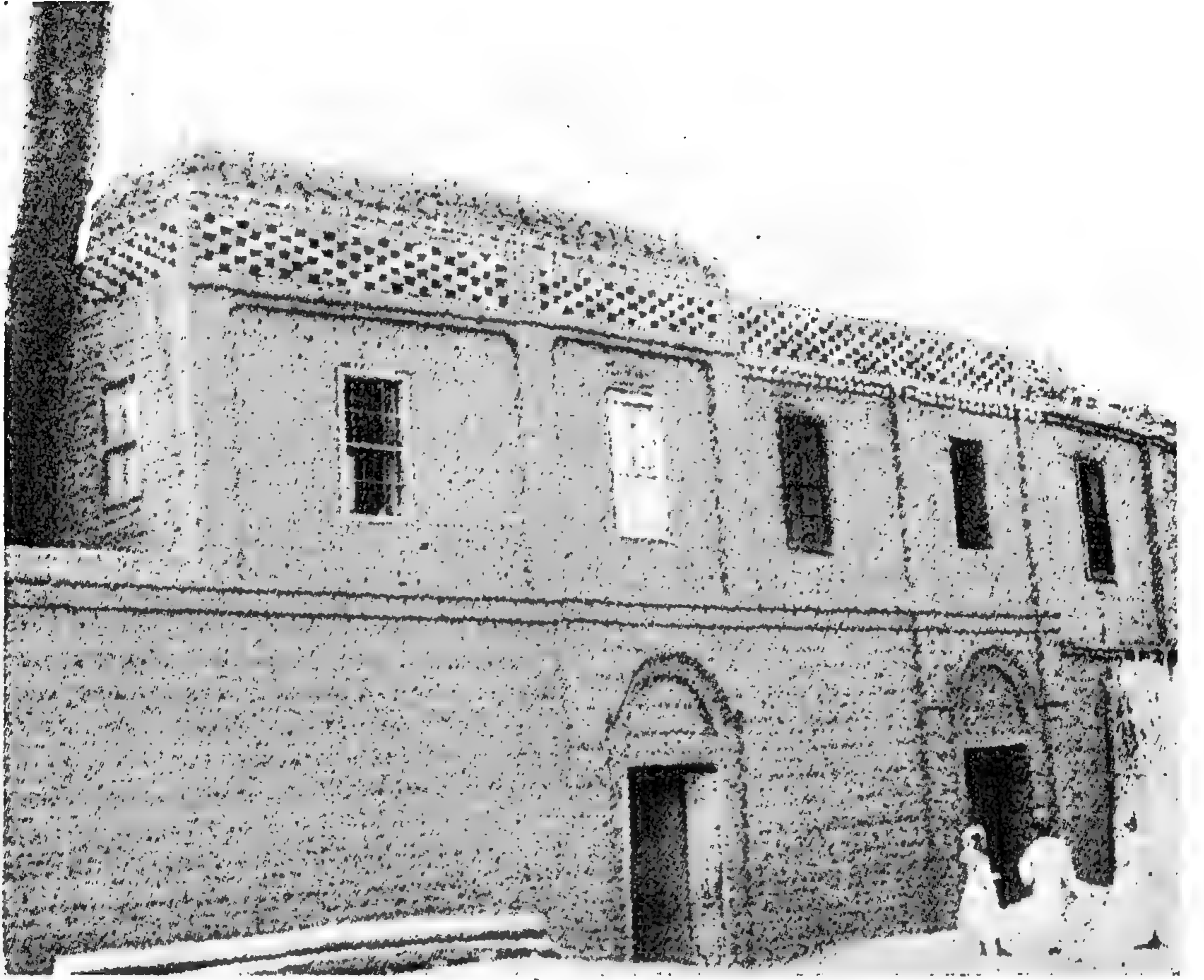
لهذا كان على خمسة من مدرسى ومعيدى المعهد العالى للتربية الفنية ان يخوضوا فى أعماق صعيد مصر بين بلدة الهو ونجع حمادى والبلينا واخميم والعرابة المدفونة ومحافظة سوهاج ينهلون من تراث الشعب العريق ويقفون على طبائع وعادات الأفراد والجماعات وصناعاتهم ومؤثراتهم الحضارية ويسجلون كل ما تقع عليه أبصارهم ليعودوا فيعكسوا هذا على جيل الدارسين من أبناء شعبنا

كيلا يشعر بالغرابة أمام أهله وبلده وعالمه الجديد فى الجزائر وديكار وبرازافيل والبحرين حيث ينقل الرسالة ويتعاون مع اخوانه من شعوب آسيا وأفريقيا فى التعرف على واقع الحياة والتكيف مع نبضها المتغير .

سارت من نجع حمادى عربية صغيرة الى منطقة الهو فى سفح الجبل لمشاهدة عجائب الدنيا التى أخذت تزيد على السبعة المعهودة حتى جاوزت المئات فتشتهر الهو بمقابرها الشعبية التى يدفن فيها الأهالى موتاهم كتقليد يذكرونا بنقل الجثمان الى البر الغربى بمدينة طيبة (الأقصر) ، وتشغل مقابر الهو رقعة كبيرة فى سفح الجبل على شكل مثلث قاعدته فى الشرق ورأسه فى الغرب حيث تتجه أوجه المقابر . ويحيط بكل مجموعة تنتسب لأسرة سور لا يزيد ارتفاعه على المائة والعشرين سنتيمتر من الطوب اللبن وله بوابة على شكل حدوة الفرس الى المترين أو تزيد السور . والغريب فى هذه المقابر انها تتنافى مع تقاليد الحزن والتشاؤم التى تصاحب الاحداث المؤلمة المفجعة لفقدان عاهل الاسرة أو الابن بحيث يكون العقد فى مستوى أعلى من نهاية الأصغر . فبينما تستعمل النسوة فى الوجه البحرى النيلة الزرقاء فى صباغة الوجوه وطلاء جدران المنازل كتعبير عن الحزن . نجد هذه المقابر وقد بنيت بالطوب اللبن وكسيت بالجير ورسم عليها بالالوان الاساسية الزاهية الحمراء والزرقاء وقليل من الاصفر وحدات زخرفية ترمز للزهور كالتى نشاهدها فى وحدات الشرائط التى تحيط بالتوابيت الفرعونية . أو التى نشاهدها فى نسج المراوح الشعبية التى اشتهرت بها بلدة دراو كما نلاحظها فى الوحدات الشائعة الرسم على أوراق الطبل الشعبية بدلا من الجلود حيث تتقاطع أقطار الدائرة فتتصر بين أجزائها قطاعات على شكل مثلثات تتخذ لها لونا مخالفا للخطوط أو تترك بلون الأرضية . كما اتخذت هذه الوحدات كيائها من سروج الجمال ونهاياتها التى تتدلى بصفائر . ومن بين هذه الوحدات الابريق وأكواب الشاى التى تعبر عن صفة الكرم والجاه أو رسم المسبحة لتدل على التقوى وانشغال صاحبها بالعبادة أما



واحدة من أبراج الحمام الشائعة على طول الطريق بين البلينا والعراة
المدفونة يتضح فيها الأسلوب المعماري المميز لمباني هذه البلدة



مبانى العرابة المدفونة حيث يظهر بوضوح استخدام قوالب الآجر فى عمل
الوحدات الزخرفية الهندسية

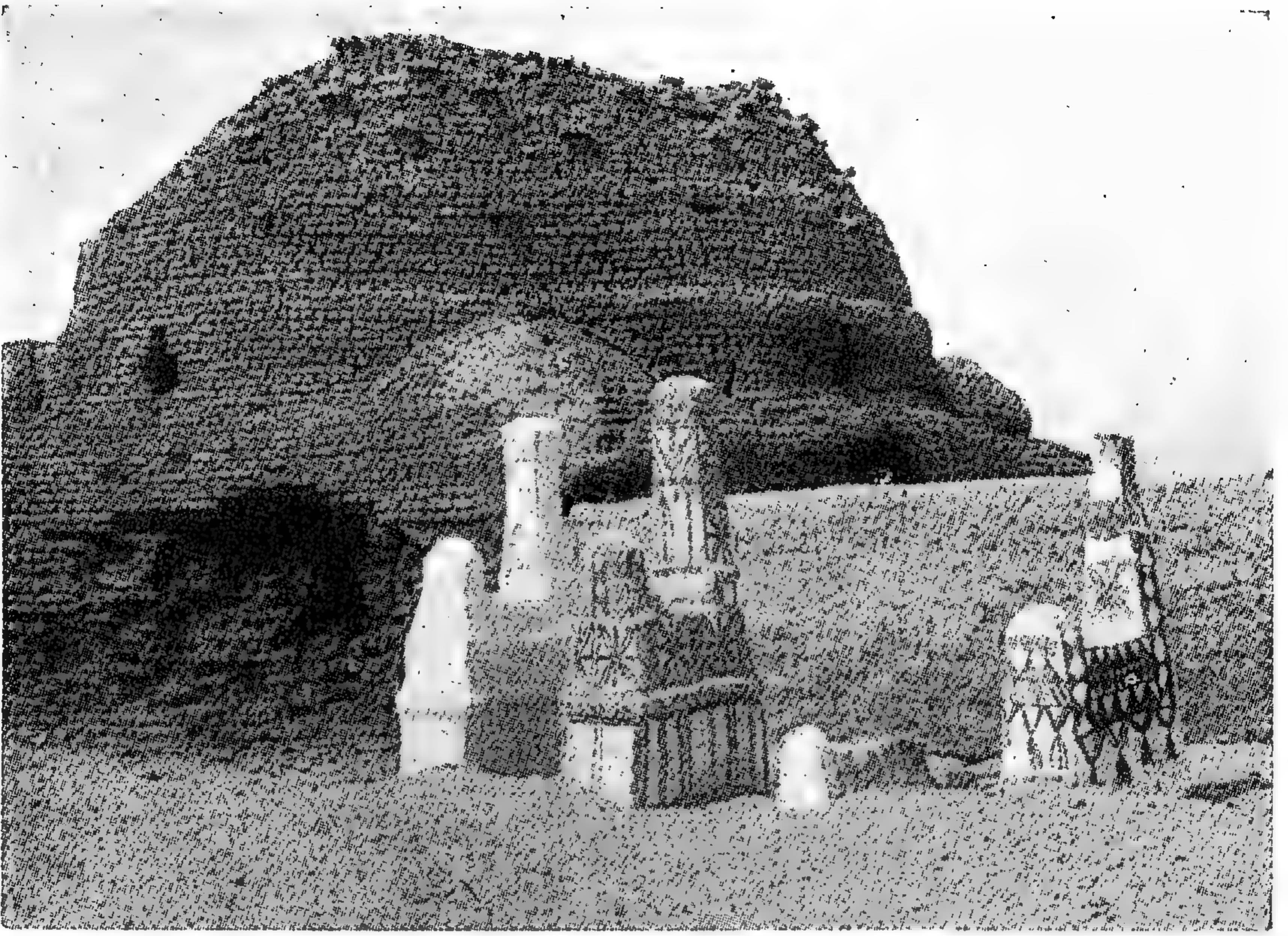
سوهاج لننتقل منها الى اخميم مركز النسيج فى
العهد الفرعونى والقبلى ، فشهرة هذه البلدة
ترجع الى نوع النسيج الذى تخصصت فى تصديره

مقابر النساء فترسم عليها المرأة والشيلان والمقص
كدليل على التزين والاهتمام بجمال المظهر .
واذا تركنا بلدة الهو واتجهنا شمالا الى محافظة

الى بلدان افريقيا وآسيا حيث تعتمد المنسوجات على وحدات تقليدية تذكرنا بالوحدات المرسومة على مقابر الهو . وتنتج هذه الوحدات من زيادات فى اللحمة وتنويع ترتيب الخيوط التى تعتمد على نظام رياضى يخضع النقوش للعلاقات بين تعامد الخيوط الرأسية (السدى) والافقية (اللحمة) فيظهر النمط الهندسى من خلاله مؤكدا المضمون الاساسى لصناعة النسيج . وتعتبر احميم من المراكز القليلة للصناعات الفنية التى استطاعت أن تحافظ على كيانها ازاء التغيرات الحديثة والتى أغلت بكثير من مراكز الصناعات الأخرى .

أما العرابة المدفونة حيث ننتقل الى الجنوب مرة أخرى فتبعد عن البلدنا بحوالى ١٠ كم وتعرف بمعبدىها الشهيرين أبى دوس (معبد سيتى الاول) ومعبد رمسيس الثانى والرحلة الى العرابة المدفونة ليست بالغريبة فربما أول رحلة عرفها المصريون فى اثارها وخيالها الممتع رحلة اريس التى كانت تبحث عن أزوريس وفى العرابة المدفونة وبجوار أبى دوس وجدت رأس أخيها . ويبدأ معبد أبى دوس من حيث التشكيل المعمارى بمدرجات مثل معبد الدير البحرى وينتهى بحجرات مكعبة تصطف فى صفوف تذكرنا بالعمائر التى يسكنها أهل البلدة . فتختلف عمائر العرابة المدفونة عن عمائر وجه قبلى بجمعها بين النمط المعمارى للمبانى فى الوجه البحرى وبين نمط الصعيد . فهى تخضع للأشكال المكعبة ولا تتضح فيها النهايات المنحنية التى نشاهدها فى عمائر الجنوب وبلاد النوبة ، حيث تطل بالملاط الذى يعمل على الحد من النهايات المتعامدة . أما عمائر العرابة المبنية بالطوب اللبن مع الطوب المحروق فتقوم على النهايات المتعامدة ويتضح فيها استخدام الوان قوالب الطوب فى عمل الوحدات الزخرفية . فتذكرنا بمآذن طوخ وبنها فى الوجه البحرى وواجهات الحمامات والاسبلة فى مدينة الاسكندرية .

ورغم جمع هذه العمائر لهذين النمطين فلا يتضح أى انفصام لقيام التشكيل على عنصر الحامة- قوالب الطوب الملونة وارتباطها بالتراث التاريخى الذى ورثه أهل البلدة فتذكرنا كتب التاريخ



مقابر هو وخلفها أحد القباب القديمة ويلاحظ على المقابر الوحدات الزخرفية

العراة المدفونة والذي يتضح فى أبراج الحمام
على طول الطريق بين البلينا والعراة المدفونة ذلك
الطابع يختلف عما آلت اليه عمائر سوهاج وخاصة
المساجد حيث تعاني من مشكلة فنية فى طرازها

بالعثور على العدد الوفير من مخازن ومقابر حول
معبد أبى دوس كانت تبني من الطوب اللبن
وتعمل أبوابها من الحجر الصلب .

ذلك الطابع الفريد الذى امتازت به عمائر

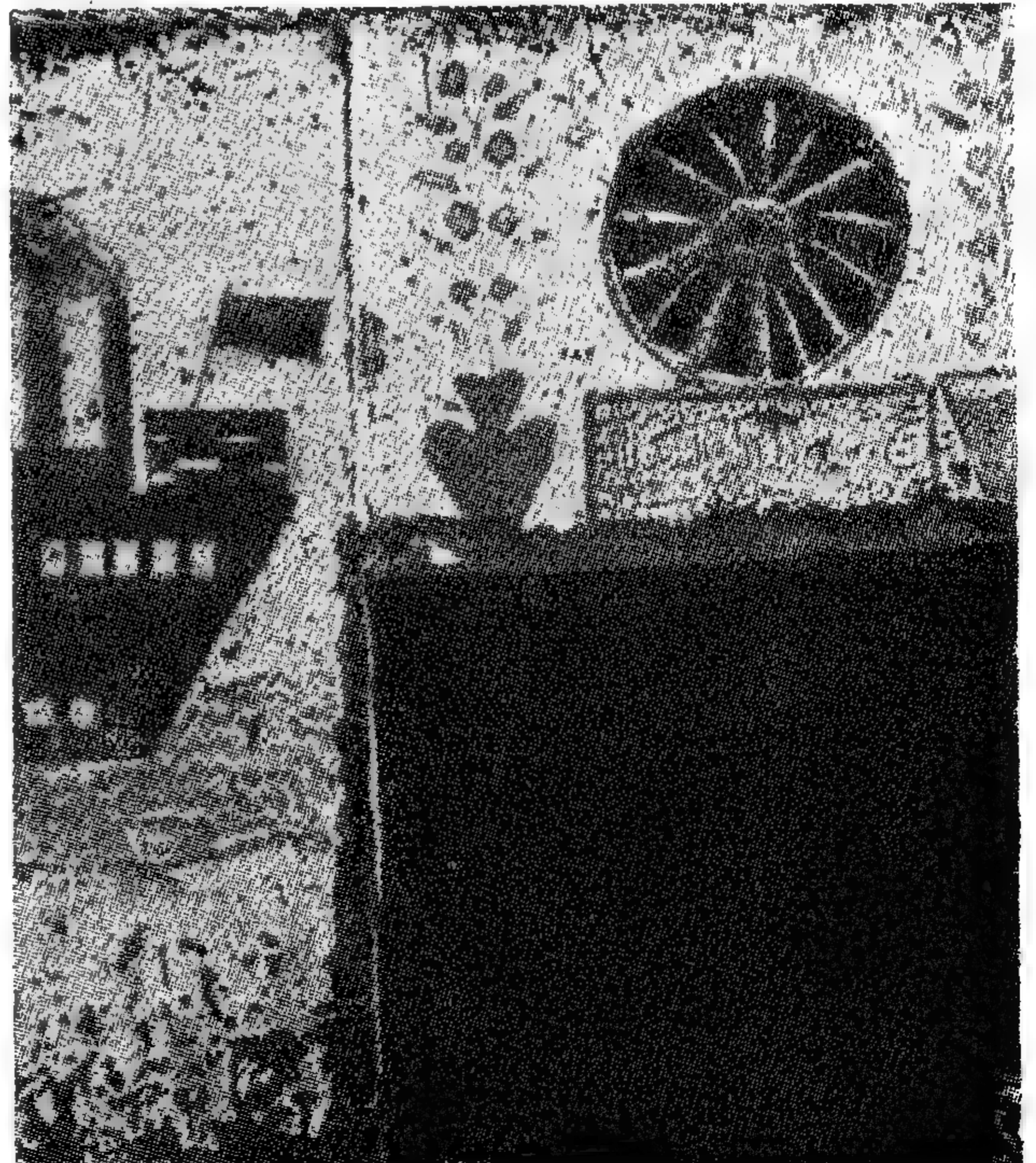
المعماري وأسانيدها الفنية من حيث الاشكال والنسب . فنلاحظ الانفصام في التكوين . فتظهر العمائر لأول وهلة وكأنها جمعت من أجزاء متناثرة ليس بينها أدنى ارتباط أو كأنها صنعت من خامه غريبة على التشكيل المعماري فتبدو كأنها ألواح من الصباح طرقت لتصنع منها القباب والمآذن . فليس هناك سوى الاهتمام في استطالة المآذن بغض النظر عن علاقة هذه الاستطالة بسائر أجزاء المبنى وما يترتب عليه من تغير يشمل كل جزء حتى يتناسب مع الشكل العام . ويرجع هذا الانفصام الى دخول الخامات الحديثة وطرق التنفيذ باستعمال الخرسانة المسلحة وعدم تكيفها مع الاشكال والوحدات والتركيبات المعمارية . فعمائر الصعيد التي تعتمد على الارتفاع القصير وكثرة القباب وارتباطها بالجو البيئي لها - أما من حيث عمائر سوهاج فلم يكن في ذهن المعمارى سوى المحاولات لاستطالة المآذن مهما كلفه الأمر لتساير الأعمدة المسلحة وسهولة الارتفاع بها دون النظر الى ما سيحل بهذه الأبنية من مشكلات في التصميم فتأتى غريبة على الطابع التقليدى وعلى الاسلوب الحديث في التنفيذ أيضا . كما نلاحظ هذا واضحا في قبة مقام البرنسيصة حيث شيدت الأعمدة من الخارج حتى ترتفع بالقبة ما أمكن ذلك ومن الأسباب التي زادت من تفكك الشكل العام هو بناء الكثير من هذه المساجد على مرحلتين الأولى تنشأ فيها المئذنة ثم يضاف اليها باقى المبنى أو العكس .

ان مثل هذه الجولة التي أضافت الكثير الى معلوماتنا وأعطينا جزءا من صورة لبعض المشكلات الفنية التي قد يكون لها نظير أو قريب في أقطار افريقية لكفيلة بأن تعاد مرات وأن يضاف اليها بحوث على الطبيعة ومن بين مشكلاتنا الحية والتي يعيشها شعبنا . فان مثل هذه الفنون الشعبية يجب أن نراعيها بالبحث مثلما روعيت الفنون التقليدية واتسعت لها آلاف الصفحات من الكتب وعقول الدارسين وكأنها هي كل شيء في المعرفة البشرية .

محمود السطوحى عباس



رسم حائطي على أحد بيوت العرابة المدفونة
يصور استقبال الحجاج



المجلات الثقافية

تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

رئيس التحرير
أحمد عباس صالح
تصدر أول كل شهر
الثمان عشرة قروش

الكتاب

***** مجلة المثقفين العرب *****

رئيس التحرير
د. زكي نجيب محمود
تصدر يوم ٣ من كل شهر
الثمان عشرة قروش

الفكر المقاصر

***** فكر مفتوح لكل التجارب *****

رئيس التحرير
يحيى عيسى
تصدر يوم ٥ من كل شهر
الثمان عشرة قروش

المجلة

***** مجلة الثقافة الرفيعة *****

رئيس التحرير
د. عبد القادر القط
د. عبد الرزاق وهب
تصدر يوم ١٥ من كل شهر
الثمان عشرة قروش

المسرح والسينما

***** كل جديد في فنون المسرح والسينما *****

رئيس التحرير
أحمد عيسى
تصدر كل ثلاثة شهور
الثمان عشرة قروش

الكتاب العربي

***** أول مجلة يبايعها ملايين
قصة العالم العربي *****

رئيس التحرير
د. عبد الحميد تونس
تصدر كل ثلاثة شهور
الثمان عشرة قروش

الفنون الشعبية

دراسات عن الفنون الشعبية

اشتراكات مخفضة لطلبة الجامعات والمعاهد العليا ومنظمة الشباب
الاشتراكات والإعلانات: إدارة المجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ بولي بالقاهرة

البنات المجلات

جولة الفنون الشعبية

مكتبة الفنون الشعبية

عالم الفنون الشعبية



يقدمها: أحمد آدم

سيرة سيف بن ذي يزن

دفعته الى الرغبة الملحة في تخليص اليمن من سلطة الاحباش .

والشخصية التاريخية الرئيسية الثانية في السيرة هي شخصية سيف أرعد والفرق الزمني بعيد بينه وبين سيف بن ذي يزن فسيف أرعد عاش في القرن الرابع عشر الميلادي بينما عاش سيف بن ذي يزن في القرن السادس الميلادي ومع ذلك فان الراوي ربط بين هاتين الشخصيتين رغم بعد الشقة الزمنية بينهما .

ومن المؤكد أن السيرة بدأت روايتها بعد وفاة سيف أرعد أو في زمنه على الأقل ولما أراد الراوي أن يختار شخصية عربية مناوئة لشخصية سيف أرعد اختار شخصية سيف بن ذي يزن الحميري ومن المحتمل أن يكون اسم سيف أرعد قد ذكره باسم الملك الحميري سيف بن ذي يزن ولعله وجد أن التقابل بين الاسمين يضيف على السيرة نوعاً من الطرافة .

تنقسم شخوص السيرة وفقاً لموضوعاتها الرئيسية الى شخوص تدفع الحياة الى النمو والتطور لصالح الانسان والحياة ، والى شخوص أخرى معارضة لتطور الحياة . وشخوص السيرة

عن مقال بقلم الدكتورة نبيلة ابراهيم

بمجلة تراث الانسانية - القاهرة

تختلف سيرة سيف بن ذي يزن عن السير الشعبية الأخرى في أنها تسبح في جو من الخيال الصرف ، فما من حادثة في السيرة نسجت عناصرها من حوادث تاريخية . وهذا يدفعنا الى أن نتساءل : هل تعد هذه السيرة خرافية ، أم أنها تعد صدى لحوادث واقعية عاشها الشعب العربي في حقبة من تاريخه ؟

ان الباحث يستطيع أن يتبين أن الملك سيف في السيرة تمكن من القضاء على الكفر في عالم الجن وعالم الانس واستطاع تعمير البلاد .

وينتسب الملك سيف الى بنى حمير ، أشهر شعب حكم اليمن بعد سبأ . ومن المعروف أن الحضارة العربية القديمة تركزت في الجنوب ، وأن اليمن كانت مطمح الدول الكبيرة في ذلك الوقت وهي بلاد الفرس والرومان والحبشة . وتغلب في النهاية نفوذ الحبشة والرومان وهاجر الى اليمن كثير من الاحباش .

وقد نشأ الملك سيف في ظل ظروف سياسية

يعيش بعضها في عالم الانس والبعض الآخر في العالم الخفى . ومن نماذج الشخصيات الأولى الملك ذو يزن ويشرب والملك سيف بن ذى يزن والشيخ جياذ وأخميم الطالب وبرنوخ الساحر والشيخ أبو النور ومن أشكال العالم الخفى كتاب النيل والقلنسوة السحرية واللوح المطلسم وسيف آصف بن برخيا والخزعة ذات الأوجه السبعة والحصان السحري . ومن الشخصيات المعارضة لتطور الحياة قمرية وسيف أرعد وسقرديوس والكهين الشعشعان والملك العملاق ، وهؤلاء يعيشون في عالم الانس . ومن أشكال العالم الخفى التى تعاون هذه الشخصيات التنين والبرق اللامع والرهق الأسود .

وثمة شخصيات لا تنتمى للمجموعة الأولى أو الى المجموعة الثانية وهى ليست شريرة ولكنها لا تمثل القوى الدافعة للحياة لأنها تنظر الى الحياة من جانب واحد وتحن الى الشيء القديم الجامد الذى يجذبها اليه ، ومن هذه الشخصيات طامة ومنية النفوس وناهة .

وقد عاش الملك سيف بن ذى يزن فى صراع مع القوى الشريرة التى تجسدت فى بداية الأمر فى أمه قمرية وسرعان ما وجد العون من القوى الخيرة ممثلة فى الغزالة المسحورة وابنتها عاقصة .

والملك سيف بن ذى يزن هو الذى يستطيع وحده أن يحقق مطامع شعبه وبهذا تكشف السيرة منذ بدايتها عن أهم ملامح البطل الشعبي . . . انه البطل الذى يتصل بجذوره اتصالا مباشرا وهو الذى فى الوقت نفسه يتصل بالوجود الكلى اتصالا وثيقا ، الوجود المرئى وغير المرئى من ناحية ، والوجود بعناصره الخيرة والشريرة من ناحية أخرى .

وقد عبرت سيرة سيف بن ذى يزن عن أفكار فى إطار أسطورى ، ذلك أنها على خلاف السير الأخرى - لا تهدف الى تصوير الواقع الذى عاشه الشعب العربى فى فترة من تاريخه فحسب ، وإنما تهدف أيضا الى الكشف عن تصور الشعب للوجود الكلى الذى يعيشه . . . الوجود الذى

يتمثل فى قوى مرئية وأخرى خفية . . . وقد تجول سيف بن ذى يزن فى العالمين الخفى والمرئى لتحقيق الانسجام الكامل بين عناصر الوجود .

وقد استغل القصص العربى ما روى عن النبى سليمان وكنوزه وعن تسلطه على عالم الجن فجعل سيف بن ذى يزن يبحث عن كنوز الملك سليمان وجعل عاقصة تطلب بدلة بلقيس مهرا لزواجها من عيروض كما استغل القصص الروايات الشعبية عن قصة الاسراء والمعراج واتخذ من عناصرها موضوعات تدخل فى تكوين السيرة الرئيسة فقد ركب الملك سيف بن ذى يزن « الهايشة » وطارت به الى أجواء العالم الخفى فى أقل من لمح البصر .

ويتساءل بعض الباحثين عما اذا كانت سيرة سيف بن ذى يزن خرافية أم حكاية شعبية وللإجابة عن هذا السؤال حسنا أن نشير الى أن أهم ما يميز الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية هو صورة البطل ومدى ارتكاز كل منهما على الحوادث التاريخية التى يعيشها الشعب . فالبطل فى الحكاية الخرافية لا يقسم بملامح محددة وإنما هو نموذج ، أما الحكاية الشعبية فأساسها الواقع التاريخى والحوادث التاريخية . وحيث أن البطل فى هذه السيرة ذو ملامح مميزة لانه بطل تاريخى وحيث أنها تركز على حوادث تاريخية فهى إذن تعد حكاية شعبية على الرغم من تصوير حوادثها فى إطار أسطورى .

وتنقسم موضوعات السيرة الى معتقدات شعبية وإلى أخبار متوارثة وإلى موضوعات خرافية يبدو فيها أثر ألف ليلة وليلة بوضوح . ثم الى موضوعات نفسية مبعثها اللاشعور الجمعى .

ومن أهم المعتقدات الشعبية روح الميت التى تظهر فى شكل طائر والأماكن المرصودة والتى لا يفك عنها الرصد - لا شخص معين يتلو كلمات محددة والاعتقاد فى أن المرض روح شرير داخل بجسم الانسان .

ومن الأخبار المتوارثة ما روى عن النبى سليمان وبلقيس والخضر عليه السلام .

وأثر ألف ليلة وليلة واضح في السيرة فاللوح
السحري ورحلات سيف في الجزر السبع والحرزة
السحرية ذات الأوجه السبعة كلها موضوعات
مستوحاة من ألف ليلة وليلة .

وأما الموضوعات النفسية في السيرة فانهما
وفيرة . . فقد اختفى الأب ذو وزن من حياة ابنه
سيف قبل ولادته ، ووقع الابن بعد ذلك تحت
سيطرة أمه ، وأبعدته عنها ، ثم ظلت تحاربه
وتوقعه في المهالك الى أن قتلت واختفت من حياة
الابن . ان هذه كلها تعبر عن المشكلات النفسية
التي تعرض لها الابن منذ ولادته الى أن وصل الى
مرحلة النضج والاستقلال . وعاقصة - أخت
الملك سيف في الرضاع رمز نفسى آخر للأنا
الأعلى أو للنموذج الأصلي كما يقول يونج . .
والشيخ الطيب الذي فجأة في السيرة ليعاون
الملك سيف ليس الا رمزا للاشعور الذي يطفو
فجأة ليذكره بنفسه وبشخصيته .

ان سيرة سيف بن ذى وزن تعد في ظاهرها
صدى لمشكلات سياسية عاشها الشعب العربى
فى فترة من تاريخه ، ومشكلات انسانية ونفسية

تتضح من خلال تحليل بنائها التركيبى وهذه
المشكلات لا يمكن أن يعبر عنها الشعب فى الشكل
الفنى المتكامل دون أن يشير الى معتقداته
وتصوراته .

على الرغم من أن فن رسم الحروف العربية
يعد فرعاً رئيسياً هاما من فروع الفن التشكيلى
الاسلامى ، الا أن الحروف العربية اقترنت فترة
طويلة بما يمكن أن نسميه الفكر الشعبى أو
العقلية الشعبية . . لقد ارتبطت الحروف العربية
بالممارسات السحرية وما إليها ، والتقت بالاعتقاد
فى الفأل والطيرة . . ولم يكن الاهتمام بها ،
حتى من الناحية الفنية ، بمعزل عن خواصها
السحرية وشبه السحرية . . وكان الفنان
المتخصص فى رسم الحرف العربى مماثلاً للفنان
الذى كان يعمل فى زخرفة الكنائس المسيحية فى
القرون الوسطى . . كلاهما كان يصدر عن
عواطف تقوم على الاجلال والخشوع والورع .
ومن ثم رأينا الواجب يقتضينا أن نعرض لجانب
من جوانب هذا الفن الذى كاد يستوعب النشاط
التشكيلى عند معظم الفنانين من العرب بمقال
نشر فى مجلة روبا ليخا بنيودلهى .

الإيقاع فى حروف الخط العربى

بقلم بهاتاشاريا

أمين المتحف القومى للهند بنيودلهى

بمجلة روبا ليخا - نيودلهى

فى يده وأسهم بهدا فى نشر العقيدة الاسلامية .
وقبل ظهور الاسلام كان العرب لا يهتمون
بالخط اذ كان الخط وسيلة غير معروفة للتعبير
فى مجتمع الجاهلية فى بلاد العرب . وعندما نزل
القرآن بدأ المسلمون يتعلمون الخط لا سيما
وأن الله سبحانه وتعالى قد أوحى لرسوله أن
« اقرأ باسم ربك الذى خلق ، خلق الانسان
من علق ، اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم »

لقد تطورت الحروف السامية فى الخط
العربى حتى أصبح الفنان العربى يجد فيها
معيناً لا ينضب لرسم الزخارف وبمرور الزمن
غدت الحروف العربية من أهم الوحدات
الزخرفية التى يعتمد عليها الفن الاسلامى .
وتمتاز الحروف العربية بالتوازن والسيولة وقد
استطاع الفنان المسلم بفضل حاسته الجمالية
أن يطور هذه الحروف حتى أصبحت أداة طيعة

ومن المهم أن نذكر أن الكتابة كانت شيئاً غير معروف تقريباً في شبه الجزيرة العربية في عصر النبي وكان العرب لا يعرفون شيئاً عن الزخارف الملونة ولم يعرفوا فن تجليد الكتب إلا بعد نزول القرآن وعندما رأوا ضرورة تدوين الآيات الكريمة . وقد عرف العرب بصصفة عامة نوعين من الخطوط : أحدهما رسمى وكان يتميز بحروفه ذات الزوايا الحادة والآخر عادى ويتميز بحروفه السلسلة المستديرة ومن المحتمل أن يكون الخط الأول قد استعمل في دواوين الحكومة في الكوفة بالعراق وأصبح يعرف فيما بعد باسم الخط الكوفى أما النوع الثانى ذو الحروف السلسلة المستديرة فقد تطور وأصبح يعرف فيما بعد باسم خط النسخ وظل الخط الكوفى يستخدم فى العالم الإسلامى نحو خمسمائة سنة وأول نسخة من القرآن كتبت بالخط الكوفى يرجع تاريخها الى عام ٧٨٤ ميلادية وكان العرب يكتبون على رق الغزال والبردى والسجاد وما أشبه ذلك .

ثم تطور الخط الكوفى الى نوعين متميزين أحدهما هو الخط الكوفى الصرف والآخر هو الخط الكوفى المنمق وكان الأول يستخدم فى النقش على شواهد القبور وفى كتابة الوثائق التى تتطلبها ظروف المعيشة وكان الكتاب يؤثرون استخدامه فى كتابة الآيات الكريمة والأحاديث النبوية .

ولقى خط النسخ استحساناً عاماً ونال شعبية كبيرة بسبب حروفه المقوسة السلسلة وصمد للزمن وتطور وابتكر الخطاطون أكثر من طريقة لكتابة حروفه وتفننوا فى ذلك فظهرت «الطغرائية» بحروفها المكتوبة بطريقة معقدة يستحيل معها قراءتها . وكانت الطغرائية أصلاً شارة ملكية غامضة وكانت فى الوقت نفسه تكتب بخط جميل بحيث تتشابه الحروف وتكون زخرفة منمقة تتراوح بين الطغرائية البسيطة التى على شكل قوس وسهم والطغرائية المعقدة التى تشبه ما كان يخطه المشتغلون بالسحر وما يلبسه أو أحد تكوينات الألفاظ المسلية .

وقد رغب المسلمون فى تصوير الأحياء فلجأ

الفنان المسلم الى التعبير التلقائى عن مظاهر الحياة بالخطوط وبالحروف الأبجدية واستطاع بعبقريته الفذة واحساسه الجمالى أن يعبر عن كثير من الأحياء بالحروف وقد عثر فى «باجوا» فى مقاطعة « هوغلى » بالبنغال على حجر من عهد « نصرت شاه » يرجع عهده الى القرن السادس عشر الميلادى صور فيه الفنان بمهارة حركة الثعبان مستعيناً بحرفى الفاء والياء وعثر فى نافا جرام على لوح مرمرى آخر من عهد السلطان نفسه صور فيه الفنان شكل بطة تنبض بالحياة مستخدماً نفس الحرفين وعلامة التنوين وقبل ذلك بنصف قرن عثر على زخارف نقشت على بعض الأعمدة فى عهد مظفر شاه استخدمت فيها الحروف العربية بمهارة .

وهذا يبين أن الخطاط كان يتمتع بحرية مطلقة فى استخدام أى حرف أو أكثر فى أية مساحة يراها مناسبة لكتابة الطغرائية بغض النظر عن أية صعوبة قد يصادفها فى هذا السبيل واستطاع بهذا أن يرسم أشكال حيوانات مثل النمر ووجوه آدمية بحروف كتبها بطريقة معينة .

وبذل الخطاطون جهداً مشكوراً لابتكار مزيد من الوحدات الزخرفية بالحروف العربية وصنعوا أكثر مما كان يستطيع المصور أن يصنعه بفرشاته من اللوحات الرائعة وأصبحت الحروف أداة طيعة فى يد الخطاط يصور بها ما يشاء من مظاهر الحياة بل انه استطاع أن يعبر بالخطوط عن الانفعالات النفسية من فرح وحزن وسلام وغضب مقلداً الخطوط التى ترسم على الوجه نفسه وفى خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر قام المصورون فى بلاد الفرس برسم صور شخصية وصوروا الحياة النباتية واستعاروا من الخطاطين هذا «التكنيك» الرائع .

وهكذا نرى أن الخطاط لم يقف ساكناً عندما حرم الإسلام التصوير واستطاع بالتنوع المناسب فى الخطوط وبتقويس الحروف أن يعبر عن الروح الكوفية لا فى دقائقها فحسب بل بكل عظمتها وعمقها الذى لا يمكن سبر غوره .



الدراسات ، ولكن الأمل لم يزل معقودا - رغم ذلك - أن يسد النقص الكبير على أيدي مجموعة الباحثين والدارسين الذين يعملون في هذا الميدان . من هذه الجهود كتاب صدر أخيرا في مجموعة المكتبة الثقافية بعنوان الحكاية الشعبية « للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس وهو مثار عرضنا الآن »

يقدمها: احمد مرسى

الحكاية الشعبية

الكتاب مقسم الى عدة فصول يتحدث الأستاذ الدكتور في الفصل الأول عن « مكانة القصص في الأدب العربي » ، فيؤكد أن العرب عرفوا القصص على الرغم مما يشيعة بعض المستشرقين ، ويرى أنه مما يؤكد ذلك أن الأدب العربي قد احتفظ ببعض المصطلحات التي تدل على أنهم قد عرفوا القصص كعنصر أساسي من عناصر التعبير الأدبي .

من هذه المصطلحات . . « حكاية » فهي من المحاكاة والتقليد أي أنها « ترتبط بمحاكاة الواقع أولا وقبل كل شيء ، أو على أقل تقدير محاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه ، وهكذا فإن الحكاية استرجاع للواقع أو ما يتصور أنه الواقع بواسطة الكلمة . وقد استخدمت كلمة الحكاية في بيئات العلماء لتؤكد توثيق الرواية ومطابقتها للأصل كما أضيف إليها مدلول آخر جعلها مترادف التشبيه (فلان يحكي القمر بهاء وسناء أي يشبهه) كما أنها تكون تصويرا لحدث ، بالإضافة إلى أنها ارتبطت بأنواع من السرد تبعد عن الصلق التاريخي حيناً وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه حيناً آخر . ثم

احتلت الحكايات الشعبية جانبا كبيرا من اهتمام دارسي المأثورات الشعبية، الذين شغفوا بها ، وجذبهم إليها ما فيها من خصائص تميزها ، وما يمكن أن تثيره من نقاش حول كثير من القضايا التي تهتم هؤلاء الدارسين . . حول نشأتها ، والطرق التي سلكتها حتى وصلت إلينا بهذا الشكل الذي نعرفه عنها الآن . . وبالطبع فلم يكن ذلك وحده هو مثار اهتمامهم فحسب ، بل لقد كانت الجوانب التي أثارت انتباههم كثيرة ومتعددة ، مضوا يدعون لجمع الحكايات أولا ثم تصنيفها ثانيا ، وفي النهاية تحليلها ودراستها ، وقد اشتهر في ذلك علماء كبار لا يستطيع باحث في ميدان المأثورات الشعبية عامة ، والحكاية الشعبية خاصة أن يتجاهل جهودهم من أمثال تيم دور بنفى ، وسستيث تومسون وغيرهما .

ولعلنا لا نأتي بجديد ، إذا أشرنا إلى فقر المكتبة العربية فقرا شديدا ، هذا النوع من

هناك « القصة » .. وأصلها اللغوى يجعلها مرتبطة بتسجيل الواقع أيضا والعمل على تعقبه ، فهي من « (قص الأثر) » أى تتبعه ، وهكذا يكون القصص هو المتخصص فى الكشف عن آثار الأقدام وتتبعها ، وقد اتسع مدلول الكلمة بعد ذلك ليصبح مصطلحا عاما يستوعب فنون السرد جميعا .

وعرف الأدب العربى مصطلحا آخر هو « المقامة » .. وهى حديث مباشر مرسل عن خبر أو وفادة أو عظة « ثم تطورت حتى أصبحت حديثا غير مباشر ، وما زال النقاد والدارسون يعرفون أسماء بديع الزمان الهمداني ، والحريري وغيرهما ممن صبوا ابداعهم الفنى فى قالب المقامة . كما ظهرت مصطلحات أخرى مثل السمر ، والخبر ، والمثل » ، وكذلك الحدوتة التى تعنى فى أصلها اللغوى الحدث والخبار عنه أيضا ، وهى أكثر هذه الأنواع ارتباطا بالحياة اليومية ومن ثم استوعبت النموذج والمثال والطريف والخرافق واستهدفت التسلية والترفيه استهدافها للموضة ، كما استغلت فى تربية الصغار .

ويعقد الدكتور عبد الحميد يونس فصلا ثانيا عن « الحكاية الشعبية » (تعريفها وأنواعها) وهو يرى أن هذا المصطلح جديد فى العالم كله ، ذلك أن وصف السرد القصصى بالشعبية إنما كان استجابة مباشرة للاحساس بالحاجة الى ضرب من التمييز بين اطار قصصى أدبى وآخر يتسم بالجرية والمرونة ومسيرة العقول والأمزجة والمواقف ، وعلى ذلك فقد استوعبت الحكاية الشعبية أنماطا وأنواعا متفاوتة ، وحشدا هائلا من السرد القصصى مما جعل هذا المصطلح فضفاضا . ثم يتحدث بعد ذلك عن خصائص الحكاية الشعبية فهى أولا : عريقة اذ أنها ليست من ابتكار موقف أو لحظة معروفة ، وهى ثانيا : تنتقل من شخص الى آخر بحرية عن طريق الرواية الشفوية ، ثم هى ثالثا : تتسم بالمرونة التى تجعلها قابلة للتطور .. للاضافة والحذف ويقرر أن نسبتها الى مؤلف بعينه لا تعنى شيئا بالنسبة لشعبيتها لأن الفيصل فى ذلك إنما

يقوم على استقبال الطبقات الشعبية لها وترديدها اياها .

ويلاحظ أن مجالها قديم وشامل اذ يسرد الناس - فى كل مكان ، وعلى اختلاف ثقافتهم - الحكايات ، كما أن هناك تشابها قويا بين المحاور الرئيسية وبين الشخصيات والوظائف فى حكايات مختلف الثقافات .. من الانسان البدائى .. الى المنشد المحترف فى الموالد والأسواق .

ويشترك الدكتور عبد الحميد يونس مع غيره من الباحثين فى تأكيد صعوبة التفريق بين أنواع الحكايات الشعبية اذ ان الحد الفاصل بينها لا يظهر بوضوح ، كما أن هذا التفريق بين الأنواع المختلفة غير معروف عند الرواة . ولعل أهم هذه الأنواع هى الأسطورة والسيرة أو الملحمة وحكايات الحيوان ، وحكايات الجان والخوارق ، والالغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهى .

الأصول الأسطورية

يشير المؤلف الى أهمية دراسة الأسطورة ، باعتبارها المنبع الذى تفرغ منه كثير من الحكايات ، كما يناقش التعريفات المختلفة للأسطورة عند من تعرضوا لدراستها من الباحثين أمثال « ماكس مولر ، وأندرولانج ، ومالينوفسكى ، وبنفى » . وناقش كذلك آراء المدارس العلمية المختلفة وانتهى الى أن الاتفاق على تعريف للأسطورة يرضى جميع الأطراف صعب الى حد كبير ، ثم حدد مجالها بأنها « حكاية اله أو شبه اله أو كائن خارق تفسر بمنطق الانسان البدائى ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، وأوليات المعرفة ، وهى تنزع فى تفسيرها الى التشخيص والتمثيل والتجسيم ، وتنتهى بجانبها عن التعاليل والتحليل ، وتستوعب الكلمة والحركة والاشارة والايقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة » . وذهب الى أن الأسطورة تشبه المادة فى أنها « لا تكاد تفنى أو تنعدم وإنما تتبدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية ، وتؤلف ذلك الحشد الهائل غير

المنظم من العقائد القانونية والرواسب والالوهام والخرافات) . وعرض لأسطورة مصرية شهيرة هي أسطورة ايزيس وأوزيريس التي تفسر كثيرا من الظواهر التي عرضت للمصري القديم كتحنيط الموتى ، وفيضان النيل ، ودورة الحياة ومطابقتها لدورة الشمس وكانتقسام التربة وجذبها ثم عودتها للحياة ، والوحدة التي تجمع ظواهر الحياة والطبيعة والكون) . ويرى أن هذه الأسطورة ((قد انفرطت عقدتها الى مجموعة من العادات والتقاليد والمعارف ، وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول)) .

حكاية الحيوان

يتحدث الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس في هذا الفصل عن حكاية الحيوان فيعهما « أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق ، وهي تتردد على السنة الجميع بلا استثناء في كل بيئة وعند كل أمة ، وبين مختلف الأجيال والطبقات » . وهي عبارة عن « شكل قصصى يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسى ، وهو امتداد للأسطورة بصفة عامة ، ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة ويستوعب فيما يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش » . ويربط بين حكاية الحيوان والحكاية الشعبية بوجه عام فالأخيرة - فى أبسط صورها - « إنما هي محاولة لتفسير أشكال الحيوانات على اختلاف فصائلها وشرح ما استطاع الإنسان البدائي أو القديم تصويره من عاداتها وظواهر سلوكها » . ويوضح أن وظيفة حكاية الحيوان هي التفسير ، وهي وظيفة ذات شعبتين . . أولا : تفسير الظواهر المتعلقة بعالم الحيوان نفسه كاختلاف الأحجام والأشكال والألوان . وثانيا : استغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر اجتماعية وطبيعية لا علاقة للحيوان بها . . أى أن يصبح فى هذه الحالة وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه . وقد اكتسب الحيوان فى هذا النوع من الحكايات « الكثير من الصفات الانسانية وعلى رأس هذه الصفات النطق أو اللغة وهي محور رئيسي كثير الدوران فى الفولكلور والأساطير فى أوروبا وآسيا وأفريقيا ، ومن هذا العالم القديم انتقل الى سائر بقاع الأرض » ويرجح المؤلف أن الطور الأول من

الاطوار التي مرت بها حكاية الحيوان يتسم بالاختصار على الوظيفة التفسيرية المباشرة مما دفع الباحثين الى أن يضعوا النمط التفسيري من هذه الحكاية قبل غيرها زمنا . والذي يبدو أنها تفرعت بعد هذا الطور الى نوعين أدبيين يختلفان شكلا ووظيفة . .

النوع الأول هو الخرافة وهي عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية ، وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالإناس ، وتحفظ مع ذلك سماتها الحيوانية وتقصد الى مغزى أخلاقى ، ولها فى العادة قسمان . . أولهما السرد القصصى الذى يجسم الغاية الأخلاقية ، وثانيهما تقرير هذه الغاية فى صيغة مركزة تتخذ غالبا شكل المثل السائر ، وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها .

وتعد أقدم مجموعات الخرافات مجموعة « ايسوب » و « البانشاتانترا » التى أصبح جانب منها يروى على لسان بيدبا الفيلسوف فيما عرفناه باسم « كلية ودمنة » الذى ترجمه « ابن المقفع » وعن طريق الترجمة العربية انتقلت تلك الخرافات الى اللاتينية ثم الى اللغات الأوروبية الأخرى .

والنوع الثانى هو ملحمة الوحوش ، وتعد تالية فى التطور للخرافة ، وأغلب الظن أن ذبوعها كان ثمرة لتحول اجتماعى ، من غلبة الطبقة الارستقراطية بفنونها المحكمة الى الطبقة البورجوازية التى عملت على التهوين من شأن الصور والقيم السابقة على وجودها فجعلت من الملاحم العظيمة القديمة أشياء هزلية ساخرة » .

وعلى أية حال فإن حكايات الحيوان قصيرة بالقياس الى غيرها ، وعناصرها قليلة يمكن أن يضم بعضها الى بعض فتظهر فى صورة سلسلة متواصلة ذات حلقات . . أى أنها تتسم بالتواصل واستقلال الجزئيات معا . ويعرض المؤلف بعد ذلك لكتاب « كلية ودمنة » ، ولكانة الحيوان فى ألف ليلة ، فيتحدث عن أثر الكتاب الأول فى الآداب العالمية وداى تيودور بنفى فى الطريق التى انتقلت بها حكايات الحيوان من الهند الى

تساعده - ثالثا : انها متعددة المصادر تتكرر فيها
المحاور وتنزع الى الوعظ والتعليم . رابعا :
ان عدد الشخصيات فيها قليل .

ويشغل المؤلف نفسه مع الباحثين في تتبع
المراحل التي يمكن أن تكون قد سبقت هذا النمط
من الحكايات ، وقد ظهرت في دلت عدة نظريات
يذكرها الدكتور يونس ثم يصف علاقات الجان
بالناس في الحكايات الشعبية فيرى أن من الجان
الخير والتسريح ، وأن منهم من يخطف أفرادا من
البشر ، وأن البشر يقومون أحيانا بزيارات
لعالم الجان أو يتزوجون منهم . الخ وفي ختام
هذا الفصل يلاحظ أن في هذا النوع من
الحكايات يمكن أن تلمح ما شاع عند المسلمين
من معتقدات تتصل بالسحر ، وأن المحمود منه
يرد الى سيدنا سليمان ، عليه السلام ، الذي
كان أول من سخر الجان .

السير الشعبية

ويفرد المؤلف للسير الشعبية فصلا خاصا
فقد كانت تلقي احتفالا كبيرا من الناس الذين
يسمعوها من المنشدين المحترفين في الأعياد
والمواسم والأسواق والمقاهي ويحلل الدكتور
يونس هذه الظاهرة بأن هذا النوع من القصص
« إنما يبعث عليه الحاجة الى الموازنة النفسية
بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون » . وقد
تنبه المستشرقون الى احتفال المصريين بالسير
فذكروا ان هناك طائفة من الناس تعرف
« بالشعرا » وأن أفرادها تخصصوا في سيرتين
كبيرتين هما عنتره وبنى هلال وعرفوا لذلك
بالعناترة والهلالية ، كما سمي الذين تخصصوا
في سيرة الظاهر بيبرس « بالمحدثين » . ثم
يتحدث المؤلف بعد ذلك عن المعنى المستخلص
من روايات شهود العيان الذين عاصروا المرحلة
التي انتشرت فيها رواية السير الشعبية ، وما
كان لهذا النوع من القصص من تقاليد مرعية ،
ويحلل سيرة شهيرة هي « سيرة سيف بن ذي
يزن » كمثال لما أثاره من قضايا وما أشار اليه
من خصائص وسمات .



أوروبا ويناقش الفلسفة التي صدر عنها الكتاب
ويرى انها هندية الأصل فهي تقوم على تأكيد
الاعتدال أو الوسط الذهبي ، وأن ذلك يكون عن
طريق التمثيل والوعظ .

حكاية الجان

ويتتبع الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أنواع
الحكايات الشعبية فيعقد فصلا لحكايات الجان ،
وهو يرى أن الأقرب الى الاستعمال للدلالة على
هذا النوع من الحكايات مصطلح « الحدوته » ،
وأن حكايات الجان تدور أحداثها دائما في بلاد
بعيدة جدا ، وأن هذه الأحداث خارقة لا يحدثها
نوع ، وأن الأبطال شخصيات لا أسماء لها .
انها نماذج . (الملك . . الملكة . . الوزير . .
الخ) أو يكون لها أسماء عامة (الشاطر حسن
. . علي . . محمد . .) . ويذكر أنها تتسم
بكونها أولا : قصص نثرية يتسم بالسذاجة وعدم
الصقل ، ثانيا : أن البطل فيها - لا يقوم بالحدث
الخارق بنفسه وإنما يعتمد على شخصية خارقة

أمراته وولده مأخذ الفكاهة فحسب ذلك لأنها تنطوى على حكمة عملية ورمز فنى ونقد اجتماعى .

الحكاية الاجتماعية

وهى تعكس فى صدى ، يحمل فى أعطافه النقد غير المباشر ، أخلاقيات الطبقة الراقية التى أنهرت أولئك الظرفاء ، وتصور ضروب السلوك المقررة على الرجال والنساء وهى تتعاطف مع أصحاب الحرف والمهن على الرغم من المكانة المثالية للحاكم ، فأننا يمكن أن نجد نماذج واقعية - وإن كانت غير بارزة الملامح - للخياطين والخطابين والنجارين . الخ ويمضى المؤلف بعد ذلك فى الحديث عن النقد الاجتماعى الجاد الذى تتوسل به الحكاية الاجتماعية فتستغل فن التشخيص أى رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة أو حرفة أو ضرب معين من ضروب السلوك . ثم يناقش الباحثين الذين ردوا هذه الحكايات الى بيئات غير عربية ، لينقل بعد ذلك الفصل الآخر من رحلته الممتعة المركزة فى عالم الحكاية الشعبية اذ يجعل هذا الفصل لحكايات الألفاظ التى تلتقى فيها وظائف شتى منها ما هو تفسىرى شارح للظواهر والمعضلات كالأسطورة ، ومنها ما هو تعليمى يرسم معلومة من المعلومات أو حقيقة من الحقائق ، ومنها ما يستهدف الاختبار العقلى وترجية الفراغ بالرياضة الذهنية .

وأخيرا فما زلنا فى حاجة الى دراسات ودراسات فى هذا الميدان وأعنى به (الفولكلور) حتى يمكننا أن نغطى كافة الفروع والأنواع ، وأن تكون لدينا مكتبة عربية متكاملة تحلل وتدرس تراثنا الشعبى العريق .

أحمد مرسى

لقد نالت هذه الحكايات - حفظا من التدوين - فهى أقرب ما تكون - كما يذكر الدكتور يونس - الى ما نعرفه الآن بحكايات اللص الشريف ، وأمثلة هذا النوع من القصص كثيرة فى ألف ليلة وليلة ، فظاهرة الشطار سائرت التاريخ العربى وبخاصة فى مصر وبرزت طائفة الشطار بلامح وصفات متميزة ، وتقاليده يحترمونها ، وبلغ من سلطانهم أن حاول الحاكم استمالتهم ، وهكذا برزت الحلقات القصصية الخاصة بهؤلاء الشطار واحتلت مكانا ممتازا فى بعض السير الشعبية . . ، ويذهب المؤلف الى أن تحديد الزمان الذى تكاملت فيه هذه الحكايات ليس سهلا كما يتصور وإن كان الدارسون يعتمدون على منهج النقد الداخلى ليرجحوا الفترة الزمنية التى يمكن أن تكون قد نشأت فيها ، وقد انتهوا الى أنها متأخرة بالقياس الى سير الفرسان ورجحوا ظهورها فى الحواضر عادة ، والقاهرة خاصة . ويمضى الأستاذ الدكتور فى تحليل هذا النوع من الحكايات ، فيذكر سماته وما أصابه من تحول ، والظواهر المختلفة التى يمكن أن نلمحها فيها .

الحكاية المرحية

وهى ضرب من الحكايات الممثلة فى القصر ، وتدور غالبا حول الحياة اليومية ، ويعلب عليها المفارقات التى يستحدثها الغباء أو البلاهة أو الخدعة ، ولها محور رئيسى واحد وقلما تتجه الى الخارق وهى تنزع الى التجمع حول شخصية واحدة أو مجموعة محدودة من الناس وتعرف فى الحياة العربية بالنوادر . . نوادر الظرفاء . . السكارى . . البخلاء . . المغفلين ، ولعل أوضح أمثلة هذه الحكايات ما أثر عن ((جحا)) من نوادر ، اذ تحمل شخصية « جحا » فى أعطافها ما يتسم به الشعب العربى من ذكاء لمّاح وتهكم ساخر ، ويرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أنه لا ينبغى لنا أن تأخذ نوادر جحا وأقواله مع

الف ليلة وليلة

المبدعين فحسب ، بل استشارت أيضا اعجاب الدارسين المتخصصين فانكبوا على دراستها ، وتبين خصائصها الفنية ، وأصولها وامتداداتها وتأثيراتها المختلفة . ومن هذه الدراسات ، الدراسة الرائدة التي نهضت بها الاستاذة الدكتورة سهير القلماري فكانت بذلك أول الباحثين العرب الذين اقتحموا هذا الميدان البكر ، ومهدوا السبيل لمن جاء بعدهم من الدارسين في ميدان الدراسات الفولكلورية . كما أفرد « الدكتور فؤاد حسنين » جانبا من كتابه « قصصنا الشعبي » لألف ليلة وليلة ، وخصص الاستاذ « فاروق سعد » بحثين كبيرين (من وحى ألف ليلة وليلة) عرضنا لهما من قبل ، تتبع فيهما أثر الميالي في الفنون المختلفة من الشعر والموسيقى والقصص والمسرح والفن التشكيلي والسينما ، والباليه ، وفن الاوبرا . الخ .

وقد رأى الاستاذ رشدي صالح عندما عهدت اليه دار الشعب باعداد وتهذيب مجموعة ألف ليلة وليلة أن يحافظ « قدر الاستطاعة على الروح الاصلية فلا يحذف من الحكايات بغرض الاختصار ، ولا يعيد تنسيق وتبويب النوادر بغرض التركيز ، بل يترك القصة تتفرع الى النوادر وتستطرد الى القصة الجانبية ، وقد يسقط بعض عباراتها وألفاظها التي تخدش الآداب ، وهذا وحده مدار الخوف . . . ورأى كذلك . . » أن ينسق النص بحيث يبدو واضحا للعين القارئة ، فاذا عرض له ما يستحق التعليق الحق بالنص هوامش مختصرة ، فيما يهم دارس الآداب الشعبية أو فيما يلقي ضوءا أساسيا على موضوع القصة وغايتها . . .

وهكذا نستطيع أن نبين الهدف من تقديم هذه المجموعة من القصص في هذا الشوب الجديد ، فهو هدف مزدوج ، يحرص على أن يضع هذا العمل الفني في مكانه الصحيح من وجدان العصر والمثقفين ، ويحرص في ذات الوقت على أن يكون ذا فائدة للمتخصصين من دارسي الفولكلور باعتبار أن هذه المجموعة تمثل أحد المعالم الرئيسية التي لا بد من أن يقف عندها كل

نالت مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة ، ما لم تنله مجموعة أخرى من الحكايات الشعبية من شهرة وانتشار ، في الشرق أو في الغرب . وكانت ولا تزال تستثير خيال الفنانين من شعراء ، وموسيقيين ، وقصاصين ، ورسامين . . فاستلهموا أجواءها . . معجبين بالشكل الفني الذي صيغت فيه تلك الحكايات ، فاستوعبوه ، وصبوا فيه ابداعهم . . .

لقد ملأت هذه المجموعة من الحكايات ، الدنيا ، وشغلت الناس قرونا عديدة ، وتعددت طبعتها وترجماتها في أرجاء العالم ، فالطبعات العربية منها طبعة بولاق (١٢٥١ هـ) ، وطبعة بيروت (سنة ١٨٨١م) ، وهناك الطبعات التجارية التي تنتشر انتشارا كبيرا بين عشاق هذا النوع من فن القصص . ولكن الكثير من هذه الطبعات الاخيرة كان مثيرا للأسى ، والأسف ، لاسفاه وهبوط مستواه الفني ، في الوقت الذي عرفت فيه أوروبا قيمة هذا التراث الفني ، فظهر لمجموعة ألف ليلة وليلة ترجمات وترجمات . . ذات مستوى فني رفيع يكافئ مالها من قيمة فنية ، وما تلقاه من احتفال القراء بها ، واقبالهم عليها .

وهكذا فقد كان ذلك هو ما دعا الاستاذ « رشدي صالح » الى أن يتصدى لاعداد هذه المجموعة من الحكايات اعدادا يناسب ذوق العصر الحديث ، وينقيها مما علق بها من شوائب ، تتمثل في بعض الاعمال الفنية الهابطة ذات المستوى الرديء ، نسبها أصحابها الى ألف ليلة وليلة ، لعلها تصيب حذا من شهرتها ، فأساءت الى المستوى الفني للحكايات .

ولم تستثر ألف ليلة وليلة خيال الفنانين

دارسى المأثورات الشعبية العالمية عامة ، والعربية خاصة .

فتنمو فى شهر يار - ذلك الانسان المتوتر القلق ،
الذى كان يسفك دم العذارى - شخصية شهر يار
طالب المعرفة » .

ولا يمكن للدارس المتأمل أن يغفل ما يمكن أن
تسمح به الليالى من تفسيرات « اجتماعية
وتاريخية بل ونفسية أخرى ، فليس من العبت
مثلا أن تكون أسماء الاعلام فيها ، داله على مجال
الحضارة العربية ، أكثر من دلالتها على مجالات
الحضارات القديمة الاخرى . وليس عبتا أن تكون
أسماء الحواضر والمدن هى أسماء العواصم
والموانئ المعروفة فى الحضارة العربية . . . وليس
عبتا ، أن تكون النماذج البشرية ، هى نماذج
المجتمع الحضري - لا المجتمع الزراعى أو الرعوى .

ألف ليلة كوثيقة فنية :

يعرف الباحثون فى ميدان المأثورات الشعبية
أن البحث فى أصول ألف ليلة وليلة قد رجح أن
تكون هذه المجموعة حصيلة مجموعة من الثقافات
المختلفة التى انصهرت فى بوتقة واحدة ، ولكنها
ظلت مع ذلك تحمل شواهد فنية وآثارا لا تخفى
على العقل المدقق الفاحص تدل على الاصول التى
انشعبت عنها ، والمراحل التاريخية التى مرت بها
مجموعة الحكايات أثناء انتقالها عبر المكان
والزمان ، حتى انتهت الى الصورة التى نراها بها
بين أيدينا الآن . وعلى ذلك فلم يكن من العبت
اذن - على حد تعبير الاستاذ رشدى صالح - أن
تتضمن هذه الحكايات على ألفاظ عراقية وشامية
ومصرية ، أو أن تضم بين جوانبها عناصر تذكرنا
بموروث مصر القديمة من الحكايات أو موروث
بلاد ما بين النهرين أو هى تذكرنا بما قرأناه أو
عرفناه من حكايات الهند وحكمتها . . . فواقع الامر
على أن الموطن الاصلى لألف ليلة ، هو الهند . . .
ثم انتقل الاصل الهندى الى فارس فكان كتاب
« الهزار أفسان » الذى ارتحل غربا الى العراق
فترجم الى اللغة العربية ثم واصل الرحلة غربا الى
الشام ومصر . . . وأضيفت الى الحكايات الاصلية ،
اضافات تحمل خصائص فن الحكاية فى هذه
المنطقة الواسعة من العالم القديم ، ومن هنا نقول
ان ألف ليلة أقرب الآثار الفنية الى أن تكون

ومن أجل ذلك حرص الاستاذ رشدى
صالح على ألا تخلو مقدمته من هذا الجزء الذى
يهم المتخصصين فبدأ بالحديث عن خصائص فن
الحكاية وأول هذه الخصائص أن الليالى لا تبدأ
مع السطور . . الاولى . . وأن شهر زاد لا تظهر
مباشرة ، بل نجد امامنا مدخلا أو تمهيدا
له أهميته ودلالته . . . سنعرف أنه كان فى زمن
سحيق ، ملكان شقيقان هما شهر يار ، وشاه
زمان وقد خانتهم زوجتهما فلم يعد هناك ما
يحرصان عليه ، حتى انهارت ثقتهما فى نفسيهما ،
ولم تعد عندهما القدرة على مواصلة الحياة التى
كانت لهما من قبل . . ومن ثم اصبح « التحول »
أمرا لا مفر منه . . لا بد من أن يبدأ من جديد ،
فاذا بهما يسيران متخذين هيئة التجار ، لتبدأ
الصلة الممهدة التى تتجه بسلوك كل منهما وجهة
جديدة ، ويكون ذلك مدخلا لما سوف يأتى بعد
ذلك ، وتمهيدا له : فالتمهيد جزء من وظيفة السرد
القصصى فى الليالى يعبد الطريق الى عقل المستمع
ووجدانه ، ليصل اليهما من أقصر الطرق ،
ليكونا بعد ذلك تربة صالحة تبذر فيهما العبرة
الأخلاقية التى تسعى الحكاية الى تأكيدها .

ويحلل الاستاذ رشدى صالح الشخصيتين
الرئيسيتين فى الليالى وهما « شهر يار » فهو لم يكن
سفاحا فى الحقيقة كما يظن بعض الناس ، بل
هو « انسان قلق » . . انه انسان « يمر بأزمة
فكرية ونفسية » . وتمثل « شهر زاد » ما كان
يبحث هو عنه ، انها تعطيه « هذا الزاد العقلى »
متوسلة بالقصص الخرافى « الذى تتصاعد مادته
الغريبة فى الحكاية الواحدة ، حين تتفرع الى
نوادير أشد غرابة من أحداث الحكاية الاصلية » .
« فشهر زاد اذن عقل ناضج ومعرفة كاملة ، أو
هى أداة ، نستعرض من خلالها شتى الأخبار
والسير ، ومختلف الاقوال والحكم ، وأما شهر يار
فيتطلع الى معطيات هذا العقل والمعرفة ، والحكايات
ذاتها ، خيوط تتسع وتتسع ، وتتلاحم وتتلاحم ،

« وثيقة » لهذه البيئات الثقافية كلها .»

ويرى الاستاذ رشدي صالح أن الاستطراد الذي تتسم به الحكايات .» انما جاء ، لاداء وظيفة فنيه تساعد على تفريغ أحداث القصة الاصلية (حكاية التاجر مع العفريت) . وهو يقسم الحكايات الى أنواع منها :

الحكاية الشارحة : وهي التي تهدف الى أن تبذر في أذهان مستمعيها ، وقرائها تفسيراً لصفة من صفات الحيوان أو النبات ، أو ظاهرة من ظواهر الطبيعة ، أو اجابة على تساؤل يشيره الشعب اذ يرى هذه الصفة أو الظاهرة . وبالطبع فانه ليس من الضروري أن يكون هذا التفسير صحيحا من الناحية العلمية ، بل المهم أن يكون مقنعا للمستمعين أو القراء الذين تشيع بينهم هذه الحكايات ويستمتعون بها (حكاية جبل المغناطيس) . وهناك أيضا :

الحكاية الاخلاقية : وغايتها تثبيت القيم السلوكية الفاضلة سواء بتحسينها أو تقبيح نقائصها .» وأظهر هذا النوع من الحكايات هي حكايات الخطيئة والعقاب ، التي تهدف الى تأكيد أن « الآثم لن يفلت من العقاب المباشر الناجز ، ولو اختفى هذا الاثم تحت طبقات الارض » . أما النوع الثالث فهو :

الحكاية الاعتقادية : وهي تدور حول أصحاب القوى الخارقة ، والجن والسحرة ، ومن اليهم .» ومن الملاحظ بالنسبة لهذه الحكايات أنها تبدأ من اعتقاد مسلم به ، يذهب الى أن الجن موجود وأنه يتمتع بقدرات خارقة ترفعه فوق البشر من حيث القدرة والاعجاز والسلطة أيضا .»

ويلاحظ أيضا أن هذه الحكايات تركز على فكرة الميثاق بين البشر والجن ، هذا الميثاق الذي تكون وسيلته الكلمة السحرية أو غير السحرية ، والذي يفرض على الطرفين أداء التزامات محددة – وليس من الضروري أن يكون الجن خيرا فقط ، بل هو شرير أيضا ، وأما العمل السحري فيرتبط بأشياء مختلفة كالقماقم ، والحوائط ، والحواتم .»

التجسيد والتجريد في حكايات أرف ليلة

ويحلل الاستاذ رشدي صالح حكايات أرف ليلة ويبيد من الناحية الفنية يرى ان هذه الحكايات لا تعالج موضوعا مفردا ، بل تعالج موضوعات مترالمة أو مركبة تركيبيا فنيا بسيطا ، كما أنها تتسم بانعدام التريليز ، وننمو نحو التجسيد مما يظهر في العناية بإيراد التفاصيل ، كما أنها تتجه أحيانا الى التجريد ، اذ تكتفى بإطلاق صفة النموذج على الشخصية فحسب ، فالصعلوك صعلوك وكفى ، والاحدب أحدب وكفى ، والوزير وزير ، وانت ملك وكفى وهكذا .»

وكذلك تتجه الى التعميم ، اذ تبدو الاشياء في صورة نمطية متكررة ، فكل بستان مثلا له نفس المواصفات المحفوظة سواء كان في مصر أو العراق أو الشام .» أو غيرها .» والمواصفات جميعا واحدة ، والمقاييس ثابتة مهما اختلفت الاجناس ، وتنوعت الاشياء .»

ويرجع هذا الى اهتمام الحكايات الشعبية بالحدث أو العبرة والغاية التي تهدف الى الوصول اليها .»

ويعتبر الاستاذ رشدي صالح الليالي وثائق من نوع خاص ، ربما بعدت عن التاريخ بمعناه العلمي ، ولكنها خافلة بالكثير عن عادات وتقاليده مراحل تاريخية ذات قيمة لا شك في ذلك .»

ان هذا العرض السريع للمقدمة التي أعدها الاستاذ رشدي صالح ربما لم يف بكل ما جاء فيها من قضايا ، ونحن اذ نحیی هذا الجهد ، انما نرجو أن نتناول العمل كله بعد أن يكتمل اذ لم يصدر منه حتى كتابة هذه السطور غير أجزاء ثلاثة .»

لوحات

حسين بيكار

اعداد وتقديم

أحمد رشدي صالح

نتيجة الاحتكاك الاجتماعي بين المجتمعين العربي والهندي ، كما تحمل ايقاعات من الموسيقى الأفريقية . ويعدد الآلات الموسيقية الشعبية المستخدمة مثل « الدف (الطار) والطبل الكبير والصغير ، وهناك من الآلات ما يعزف عليه بقطعة من العصى أو بالكف أو النقر بالأصابع . . ويصف بعضا من هذه الآلات « كالأحجلة » ومفردتها « حجلة » وهي « أصلا عبارة عن آنية مصنوعة من الفخار كانت تستخدم أصلا لحفظ الماء ثم استخدمت كآلة ايقاع يضرب على جدارها بالأصابع والكف فيصدر من تجويفها أصوات مختلفة حسب شدة ايقاع الكف والأصابع . وحجم الاناء » . وهناك أيضا المرواس « وهو آلة ايقاع صغيرة والطويسات وهي طاسات صغيرة من النحاس الأصفر » وكل من هذين النوعين كان يستورد من الهند .

ولم ينس المؤلف أن يذكر أدباء وشعراء استلهموا المأثور الشعبي أيضا فذكر منهم « لافونتين وشكسبير » وغيرهما . . وأشار الى الدراسات العلمية التي قام بها جيل الأساتذة الرواد من أمثال الأساتذة الدكتور سهير القلماوي والأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ رشدي صالح وغيرهم سواء في مصر أو في العالم العربي كله . واهتم أيضا بالفنون التشكيلية الشعبية فهي بطبيعتها تقدم صورة واضحة صادقة ومباشرة لامكانيات ومقومات الابداع الشعبي . أما الرقص ففي رأيه - وهو على حق في ذلك - لم يلق من الدارسين العناية الكافية ، يذكر أن الكويت قد بدأت تهتم بهذا الجانب من الفن الشعبي وعلى ذلك فيجري الاعداد الآن لتكوين فرقة شعبية راقصة حديثة تعتمد على الأسلوب العلمي في التسجيل والعرض ، هذا الى جانب الفرق القائمة الآن أمثال « فرقة عودة المهنا » وفرقة « أولاد عامر البحرية » . . وغيرهما من الفرق التي تقدم فنون الرقص الشعبي الكويتي .

ويخصص الأستاذ صفوت كمال جزءا من الباب الأول للحديث عن استلهام العناصر الفولكلورية اذ تعد العناصر الشعبية مجالا رحبا

الأستاذ صفوت كمال مؤلف هذا الكتاب ، أحد الدارسين الذين يكونون جيل الشباب الجديد في حقل الدراسات الشعبية ، وهو الجيل الذي تلا جيل الأساتذة الرواد ، وخرج من اطار الدراسة النظرية للمأثورات الشعبية الى مجال العمل الميداني ، جمعا ودراسة ، فهو أحد الشبان الذين أقيم على أكتافهم مركز الفنون الشعبية في القاهرة ، وقد عرفه قراء المجلة ، واحدا ممن يسهمون في تحريرها ، وهو يعمل اليوم خبيرا معارا للفنون الشعبية بمؤسسة المسرح والفنون في الكويت الشقيق .

أما الكتاب ، فهو مكون من ثلاثة أبواب ، تناول في الباب الاول موضوع « الابداع الشعبي » فناقش مشكلة التداخل الثقافي في البيئة العربية كنتيجة لالتقاء الثقافة الشعبية العربية بالثقافات الأخرى التي تفاعلت معها فأثمرت بعد ذلك الحصيلة الثقافية الموجودة الآن . ويعرف الأستاذ صفوت كمال بعلم المأثورات الشعبية ، ونشأته ، ومدارسه المختلفة ، وأثر لتطور الاجتماعي الكبير على المأثورات الشعبية لهي « تنمو بنمو المجتمع نفسه ، وتزدهر بجهد الجيل الجديد ، وتظل في نمائها ، وازدهارها محتفظة بجذورها ، تؤتي ثمارها يافعة من حين الى حين لكل من بذل جهدا أو شارك في بناء الحياة على أرضه ، وارتبط فكريا ووجدانيا بمقومات وقيم شعبه وتقاليد أمته » . وأشار الى دوافع الاهتمام بالفنون الشعبية فمنها ما يرتبط بالوجدان القومي ، ومنها ما يرتبط باستلهامها في أعمال فنية سواء كان ذلك على أيدي موسيقيين كبار من أمثال فاجنر وبيلابارتون . وفي هذا المجال يتحدث المؤلف عما تمتاز به الموسيقى الكويتية ، فهي متأثرة بصفة عامة بالحن هندية

لكل فنان وأديب ينهل من منابعه ، ويقدم في أعماله بعد ذلك ما يؤكد شخصيته لأُمته ، ووفائه لشعبه . . ومن هنا يؤكد المؤلف أهمية دراسة الفنون الشعبية فعلى حد قول « فرانس بوس » « لكنني نفهم الشعب يجب أن نفهم الشعب نفسه » .

أما الباب الثاني فقد اختار له عنواناً «دراسة الفولكلور» فيبدأ أولاً بتحديد موضوعات الدراسة إذ أن دارس الفولكلور يدرس أولاً وقبل كل شيء ابداع المجتمع لا المجتمع نفسه ، فموضوع الفولكلور هو الابداع والخلق الفني للمجتمع ، وتقييمه وتفسيره يكون على أساس من الدراسات المقارنة لابداع المجتمعات الانسانية .

ويشير المؤلف الى العبلاقة الوثيقة التي تربط الفولكلور بعلم الاجتماع وغيره من العلوم الأخرى التي تساعد الباحثين على فهم الظاهرة وتحليلها تحليلًا علميًا صحيحًا ، فهو في حاجة الى دراسة الجغرافيا والتاريخ والموسيقى وفنون التشكيل . . الخ . . إذ أن « الفنون الشعبية باختلاف وسائل التعبير من حركة أو خط أو شكل أو مسطح لوني ، وإيماءات وكلمات مصوغه في حكايات وأمثال ، وأشعار وأغان وألحان ، ومعتقدات وتقاليد في حقيقتها نسيج واحد، وبناء تجمعته وحدة عضوية واحدة ، هي الانسان ، بكفائاته الثلاث - فكره (ثقافته العقلية) ، حسه (ثقافته المادية) وجدانه (ثقافته الروحية) .

أما أسلوب الدراسة فهو يبدأ أولاً بعملية الجمع ثم التصنيف ويلتزم ذلك الدراسة وفق المنهج العلمي الذي يختاره الباحث ، وهنا تتعدد المناهج ، وعلى الباحث أن يختار من بينها ما يلائمه منها ، أو ما يلائم الموقف الذي يقفه من المادة التي بين يديه . ويضع المؤلف خبرته وتجربته . في مجال الجمع الميداني والتصنيف والدراسة ، في أسلوب مبسط بين أيدي غيره من الباحثين لعلهم يستفيدون منها ، ويضيفون إليها ما اكتسبوه من خبرة ومن علم .

ويفرد متاحف الفنون الشعبية أيضاً جانباً

من اهتمامه في هذا الباب إذ يرى أنها وسيلة للحفاظ على مآثورات الشعب ، وعلى صور الحياة الشعبية التي عاشها الشعب وصنع خلالها فنونه وصاغها وفق احتياجاته وظروف بيئته ، كما أنها تضع الوثائق العلمية بين يدي دارسي المآثورات الشعبية على اختلاف اهتماماتهم .

ويعدد المؤلف أشكال المتاحف المختلفة التي رآها أثناء رحلاته ، ويتنقل بين متاحف السويد ورومانيا وبولندا وغيرهم ليصف بعضاً منها . . عليها تفيد مواطنيه إذا ما فكروا في إقامة مثل تلك المتاحف . ويذكر أن الكويت بسبيل انشاء متحف للفنون الشعبية تكون نواة لمتحف للفنون الشعبية العربية تحقيقاً لأحد اقتراحات مؤتمر ندوة الفنون الشعبية التي عقدت في تونس في المدة من ١٧ - ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٦٤ داخل نطاق الجامعة العربية .

أما الباب الثالث وهو انذى اختار المؤلف له عنواناً « من فنوننا الشعبية » فقد بدأه بالحديث عن الجامعة العربية والفنون الشعبية فأبرز دور الجامعة العربية في الاهتمام بالمآثورات الشعبية على الصعيد القومي العربي (نشرنا في العدد من مجلة الفنون الشعبية ما انتهت اليه توصيات ندوة الفنون الشعبية المنعقدة في تونس (١٧ - ٢٤ أكتوبر ٦٤) كاملة) وأبرز هذه التوصيات .

أولاً : انشاء مجلس عربي للفنون الشعبية في نطاق جامعة الدول العربية .

ثانياً : انشاء فرقة مشتركة للفنون الشعبية العربية ، وعقد مهرجان عربي للفنون الشعبية عاماً بعد عام في إحدى الدول العربية .

ثالثاً : انشاء متحف مفتوح للفنون الشعبية يضم أجنحة للنماذج الشعبية من كل الدول العربية . . بالإضافة الى انشاء لجان قومية للفنون الشعبية تضع امكانياتها لتيسير تنفيذ مقترحات المؤتمر .

وينوه الأستاذ صفوت كمال بمركز الفنون الشعبية الكويتي الذي أنشئ سنة ١٩٥٦ فعمل على جمع وتسجيل الفنون الشعبية الكويتية ، وتشجيع الفنانين الشعبيين ورعايتهم . ويذكر

أن خطة عمل المركز حالياً تتجه الى اصدار دراسات عن الحكاية الشعبية الكويتية وسائر الفنون الشعبية ، وأن المركز يضم أقساماً علمية للجمع والتسجيل والتصنيف . كما يعمل المركز على اصدار دورية علمية ، وسلسلة من الكتب الثقافية والفنية . فقد بلغ من اهتمام الكويت بالفنون الشعبية أن ينتظر أن تدرج مادة الفنون الشعبية كأحد المواد التي تدرس في مركز الدراسات المسرحية الذي يشرف عليه الأستاذ زكي طليمات ، كما يتجه التفكير أيضاً الى تكوين فرقة للرقص الشعبي الكويتي . وتتجمع كل هذه الاهتمامات لتأخذ طريقها نحو التنفيذ السريع خاصة في هذه المرحلة التي تتطور فيها الحياة في الكويت بسرعة خاطفة .

من الفنون الشعبية الكويتية

ويعقد الأستاذ صفوت كمال عدة فصول ممتعة للحديث عن فنون الكويت الشعبية فيرى أن للبحر تأثيراً كبيراً على الحياة في الكويت ومما يتصل بالبحر الغوص وتزخر حياة الغوص التي تبدأ في أوائل الصيف وتستمر أربعة شهور



وعشرة أيام على الأكثر بجوانب من الفنون والابداع الشعبي . فاذا ما انتهت المدة ولم يعد البحارة خرج الاهالي الى البحر « يطقونه » بالنار بقضيب من الحديد شديد الحرارة يسمونه « الهيب » ويحرقون بها ماء البحر وهم ينادون على البحر بقولهم « توب . توب يا بحر . . الرابع خلص . . والخامس دخل » . . أى اهدأ يا بحر فقد انتهت مدة السفر للغوص ولم يعد البحارة بعد . أو يحضرون قطة « ويغطسونها » في البحر ويرددون نفس العبارات السابقة في كل مرة يغطسون فيها القطة .

وتبدأ فتون الغوص منذ لحظة الاستعداد للسفر . . فاذا ما أقبل الموسم . . توجه المشتركون في العمل الى البحر واجتمعوا حول السفينة . . ثم يبدأون في سحب السفينة الى الماء قرب الشاطئ وتجري السفينة على قطع من الخشب الاسطواني تسمى (طعوم) حتى تصل الى الماء فيهللون بعبارة « سلامات . . سلامات » ينشدونها « النهام » أحد أفراد الجماعة ممن يجيدون الغناء وهو يعتبر فنان السفينة . . ومن الأغاني التي تؤدي في هذه المناسبة :

البارحة يا أعمامى
عن ما جرى في منامى
عطشان والقلب ظامى
من شافنى قال لحول
(أى لا حول ولا قوة الا بالله)
لحول يا وليد حردان

محار بالقوع بردان
يبغى سواعد تشمله (أى ترفعه) .
وبعد أن تصل السفينة الى الماء وأثناء عملية الرفع يتغنى أحد النهامين بهذه الأغنية التي يبدأها بالصلاة على النبي (عليه الصلاة والسلام) :

صلوا على النبي
ربى كريم ستار
تعلم بحالى والأسرار
سبحان ربى هدانا
الى هدانا على الدين

احنا ضعاف مساكين
مولاي نظرتك بالعين
توفى ديون علينا
توفى ديوني الثقال
والثولى
الأولى

يا موفى الدين يا الله
وبالطبع فان أغاني العمل تخضع فى نغماتها
لتنوع حركة العمل المؤداة . ويذكر المؤلف
الأسماء المحلية لأنواع السفن وكذلك للعمال
الذين يستخرجون اللؤلؤ . ثم تنطلق السفينة
فى عرض البحر ويغنى النهام ليبدد الصمت
وليحبر عما يعتمل فى نفوس زملائه وعمما فى
نفسه من ايمان :

أول القيل (أى القول) . ما بالعرش كود
(مثل أو غير) الله

وثانى القيل . محمد رسول الله
ويرد معه زملاؤه : آه والله

وثالث القيل . نرجى حج بيت الله .
ورابع القيل . صلوا على النبي المختار .
 وخامس القيل . قد بانت لنا الأنوار .
وسادس القيل . نرجى العفو منك يا سبتار
وسابع القيل . حسن الخاتمة بالله .

ويظل الغناء يتردد والاصوات تعلو وتنخفض
حتى تصل السفينة الى مكان الغوص ويصف
المؤلف ما يسلكه البحارة من طرق لكي يصلوا الى
أعماق البحر ، كما يورد بعضا من أغانيهم أثناء
استخراج المحار ، وأثناء رميه فى السفينة ، وبعد
انتهاء الغوص ، ويستمر فى تتبع الرحلة وتتبع
ما قاله الشعراء وما تغنوا به ، وما استلهمه
الفنانون من هذه الماثورات ، ومنهم الاستاذ أحمد
باقر ، وأحمد العدواني ، وأحمد الرجيب .

ثم يعقد فصلا للحكايات الشعبية الكويتية
فيتحدث عن خصائصها ، وتقاليدها من بدء «بالصلاة
على النبي » الى غير ذلك ، ثم يروى عدة نماذج من
هذه الحكايات ويحللها فى ضوء الخط العلمى الذى
التزم به فىرى أنها تعكس أنماط السلوك اليومي
وما قد يصادف الانسان من أحداث سواء فى البر
أو فى البحر . كما لا ينسى أهمية المعتقدات الشعبية

فى سلوك الانسان، وينتهى الى أن للحكاية الشعبية
دورا كبيرا فى إثراء المعرفة البشرية تتناولها
أحداث الحياة من فرد الى فرد ومن مجتمع الى
مجتمع ومن جيل الى جيل . .

ولم يشأ أن يختتم هذا الفصل دون أن يضع
حصيلة خبرته بالمدارس العلمية - وكذلك العلماء -
الذين تخصصوا فى دراسة الحكاية الشعبية .
أمثال وألغاز شعبية :

وعملا بالمنهج الذى أخذ نفسه به فقد خصص
فضلا للأمثال والألغاز الشعبية فيذكر طائفة من
الأمثال الشعبية الكويتية ويشرحها ، وعلى الرغم
من قلة ما ذكره من أمثال وألغاز إلا أنها تعطي
صورة واضحة لما سبق أن أكدناه مرارا من أن
فنوننا الشعبية العربية تثبت بما لا يترك مجالا
للشك أن الوجدان القومى العربى وجدان واحد،
سواء اتخذ هذا الوجدان شكلا محليا فى الكويت
أو فى مصر أو فى الجزائر أو فى غيرها . فهناك
المثل الكويتى الذى يقول « مد رجولك على قد
لحافك » وبجانبه المثل المصرى على قد لحافك مد
رجليك » وأيضا « الحبارى والصقور عند قوم كلهم
طيور » و « إلى ما يعرف الصقريشويه » . الخ .
ويختتم هذه الدراسة الشيقة بفصل عن علاقة
الادب بالفنون التشكيلية ، فهناك من الأغاني
والمواويل الكثير مما يصف حلى المرأة وزينتها
وملابسها . الخ . كما يصف فى هذا الفصل
الملابس الكويتية ، والخيمة التى يحتفل بها
البدوى أيا احتفال ، ويتحدث عن مناسبة
الزواج وما تمثله من مهرجان فنى يجمع بين فنون
التشكيل من زى وزينة ، وفنون الكلمة من أغنيات
ومواويل ، وفنون الحركة والأيقاع من رقص
وموسيقى . الخ .

وهكذا فقد تعرفنا مع الاستاذ صفوت كمال
على فنون الكويت الشعبية فى هذه الدراسة القيمة
التي أخرجت إخراجا أنيقا ، وازدانت بالصور
الملونة وغير الملونة التي تشترك مع النصوص ، ومع
تحليل الأستاذ صفوت فى أعطائنا صورة معبرة
للفنون الشعبية فى الكويت الشقيق .

أحمد مرسى



يقدمه: فكري منير
اميل عازر

أخبار الفنون الشعبية أول جمعية للتراث الشعبي

شهد يوم الاثنين الموافق ٥ مايو ١٦٩٨ ميلاد أول جمعية للتراث الشعبي ، اتخذت من دار الأدباء بشارع القصر العيني بالقاهرة مقرا لها . وقد ضم الاجتماع الأول لفيفا من دارسي التراث الشعبي والمهتمين به ، الذين سمعوا طيلة الاعوام الماضية لكي يلتقوا على صعيد واحد ، من تعمق الاحساس بقيمة التراث الشعبي وتأصيل مفاهيمه ، مما يثرى حياتنا الفنية ويلقى عليها أضواء جديدة .

وقد رأس الاجتماع الأول الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فنوه بالجهود التي بذلت من أجل تحقيق هذا اللقاء ، كما أشار الى أن فكرة انشاء جمعية للمهتمين بالفولكلور ترجع الى الخمسينات عندما قامت محاوله لانشائها في كلية الآداب بجامعة القاهرة . وتعثرت المحاولة ، وتلتها محاولات أخرى ، حتى انتهت الى هذا الاجتماع الذي يرجى منه أن يثمر جمعية لها صفة الدوام والفعالية ترعى حركة الاهتمام بالتراث الشعبي وتعين عليها .

وثارت مناقشات عديدة بين أعضاء الجمعية حول اسمها المقترح ، ومجال نشاطها ، وأغراضها والوسائل التي سوف تتبعها لتحقيق أغراضها ، وانتهت المناقشات الى الاتفاق على :

أولا : تعريف الجمعية

- * جمعية التراث الشعبى هيئة عملية تضم المهتمين بالتراث الشعبى القومى والعاملين فى ميدان الفولكلور .
- * بدأ الوجود الفعلى للجمعية فى مايو ١٩٦٨ نتيجة التقاء رغبات مجموعة المتحمسين والهواة فى ميدان الفولكلور الذين تطلعوا الى وجود هيئة توحد جهودهم وتنظمها منذ أواخر الخمسينات، وبعد أن تعددت محاولات تأسيسها طوال السنوات الماضية .

ثانيا : مجال نشاطها :

- * التراث الشعبى على اختلاف عناصره مثل الادب الشعبى والمعتقدات والعادات والتقاليد وفنون الموسيقى والرقص والتشكيل وما يتصل بها

ثالثا : أغراضها :

- (أ) توسيع دائرة الاهتمام بالتراث الشعبى القومى بالطرق العلمية .
- (ب) تشجيع جمع المواد الفولكلورية على النطاق الفردى والجماعى .
- (ج) تنظيم تصنيف وحفظ الترسات الشعبى .
- (د) العمل على إتاحة المادة المجموعة للفنانين والدارسين لاستلهاها فى ابداعهم .
- (هـ) العمل على انشاء مكتبة متخصصة .
- (و) العمل على تأصيل الثقافة والفن بوصلهما بترائنا القومى .

رابعا : وسائلها :

- (أ) تنسيق وجوه نشاطها مع الهيئات الرسمية والعملية تحقيقا للأغراض السابقة .
- (ب) النشر .
- (ج) المحاضرات والندوات .
- (د) تكوين فروع فى الاقاليم

(هـ) المعارض

- (و) تنظيم المسابقات
- (ز) تنظيم مؤتمرات دولية أو مهرجانات على المستوى المحلى والقومى والدولى .
- (ح) الاتصال مع الهيئات العلمية المماثلة فى الخارج لتبادل الخبرة والبحوث والمطبوعات .

خامسا

شروط العضوية :

- (أ) أن يكون للعضو مساهمة معروفة فى مجال التراث الشعبى .
- (ب) أن يزكيه عضوان عاملان فى الجمعية .
- (ج) أن يوافق مجلس الادارة على عضويته .

سادسا :

- * رسم العضوية : خمسة وعشرون قرشا .

- * الاشتراك السنوى : جنيه مصرى واحد .

- ثم انتخب مجلس لادارة الجمعية وحرص الأعضاء على أن تمثل فيه مختلف الاهتمامات والتخصصات من أدب وموسيقى وفنون تشكيلية .

- * مجلس الادارة الأول للجمعية :

١ - الدكتور عبد الحميد يونس

رئيسا

٢ - الأستاذ / رشدى صالح

نائبا للرئيس

٣ - السيد / عبد الحميد حواس

سكرتيرا

٤ - السيدة / سوسن عامر

أمانة للصندوق

٥ - السيد / سليمان جميل

عضوا

٦ - السيد / عبد الغنى أبو الغنين

عضوا

٧ - السيد/ فوزى العنتيل

عضوا

٨ - السيد/ توفيق حنا

عضوا

٩ - الدكتورة نعمات أحمد فؤاد

عضوا

● ندوتان عن « الحكاية الشعبية » ، و « الانشاد الصوفي في مصر »

أخذت جمعية التراث الشعبى ، وهى فى بداية نشاطها بمبدأ التعرف على الجهود المبذولة فردية أو جماعية - فى ميدان الفولكلور فى مصر ، وذلك لجمع شمل هذه الجهود والتنسيق بينها بالإضافة الى دعمها وتقديمها تقديمًا صحيحًا ومن ثم قدمت الجمعية السيد/ عمر عثمان خضر فى ندوة عن تجربته الشخصية فى جمع الحوادث

وقد ذكر السيد / عمر خضر أن مجموعته تضم ألف حادثه ، وهى تنقسم الى قسمين :

قسم جمعه من النوبة مستفيدا من كونه ابن المنطقة ، والقسم الثانى ما جمعه من قرى الصعيد ، والوجه البحرى مستفيدا من عمله كمدرس فى المرحلة الاعدادية .

وعرض للصعوبات التى واجهته فى ترجمته للنصوص النوبية ، وكذلك عدم وجود تصنيف علمى للحكايات الشعبية فى مصر يهتدى به الباحثون ، بالإضافة الى فقدان الأساس العلمى للجمع والتسجيل .

وعلق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على ذلك فحيا جهود السيد/ عمر خضر وأشار الى صعوبات العمل الميدانى ، وأعرب عن اعتقاده بأن هذه اللقاءات سوف تتيح الأساس العلمى للعمل فى مجال الدراسات الفولكلورية .

كذلك علق الأستاذ الدكتور عبد الرحمن أيوب على مشكلة الكتابة الصوتية للمادة الشعبية واتفق على أن يقوم سيادته فى الفترة القادمة بالقاء عدة محاضرات حول مشكلات الكتابة الصوتية وتدوين المادة .

أما الأستاذة الدكتورة نبيلة ابراهيم ، فقصد

تحدثت عن حاجة الجامع الى معرفة أنواع الحكايات الشعبية ليسهل عليه جمعها وتصنيفها وعرضت لتجربتها التى شاهدها فى أوروبا مؤخرا ، من تخصص الجامعين فى أنواع محددة من الحكايات نتيجة لوضوح التصنيف ، ورسوخ الأساس العلمى الذى يقيمون أعمالهم عليه .

وكانت الندوة الثانية عن « الانشاد الصوفى فى مصر » قدمها السيد / سليما جميل ، وقد استغرقت هذه الندوة أكثر من لقاء خلال شهرى يونيو ويوليو ١٩٦٨ عرض فى هذه اللقاءات لتجربته فى ميدان الأغنية الدينية ، وأن ذلك قد بدأ تدريجيا مع تعرفه على جهود راغب مفتاح ، وملاكه عريان فى الاسطوانات اللاتى سجلها لبعض حفظة الألحان الكنسية ، وأشار الى مساهمة الأجانب فى كتابة النوتة للألحان التى جمعها الأستاذ راغب عياد بما اعتبره الباحث خطرا على التراث الأصيل نفسه .

وانتقل الأستاذ سليمان جميل بعد ذلك الى أول نتائج دراسته وهى أن الألحان الدينية ليست مجرد ألحان مناسبات ، وإنما هناك مدارس تقليدية متوارثة لتعليم الانشاد الدينى للمريدين .

وأوضح أن الانشاد الدينى عند الطائفة الدينية ينطلق من فكرة أن الاصوات الجماعية الجميلة تساعد فى نقاء الروح وشفافيتها . كما أن سبب عدم دخول الآلات الموسيقية الى المسجد ان المنشدين لم يستعملوها ، واعتمدوا على اتقان مقامات الموسيقى العربية والأوزان الإيقاعية واجادة أداء الأبعاد الصوتية المختلفة .

وأفاض الأستاذ سليمان فى الحديث عن طبيعة الانشاد من الناحية التكتيكية وأشار الى بعض الملاحظات والاستنتاجات العامة

فالموسيقى الدينية ليست شكلا ينطبق عليه أى شكل أوروبى مقنن ، وإن كان فيها بعض خصائص الأشكال الثنائية والثلاثية البسيطة وهى من أشكال التأليف الموسيقى المتعارف عليها فى العالم .

وقد لخص بعد ذلك العناصر الموسيقية الموجودة فى الانشاد الدينى الصوفى المسجل لديه والمعروفة فى الموسيقى المصرية كالآتى :

أ - المقام الموسيقى (ويغلب في الانشاد مقامات
الراست والبياتي والسيكاه .
ب - الايقاع (وينبع من التكوين اللحني وهو
مرتبط بأبعاد الصوت في اللغة) .
ج - الاسلوب .

وقد لاحظ أيضا أن الانشاد المنفرد في الحضرة
أساسه أسلوب الارتجال أي التلحين دون
تحضير سابق ولكنه يرى أن هذا الأسلوب أصبح
محدد الخصائص وينتقل كما هو من جيل إلى جيل
وكأنه تلحين محدد الصياغة .

كما أشار إلى مدى أصالة بعض الألحان الدينية

إلى الحد الذي يضطر معه المنشد أو جماعة المنشدين
إلى عدم الالتزام بأبعاد الصوت للكلمات اللاتي
يرددونها ، بل أنهم يخضعون للكلمات لأبعاد
اللحان مما يشير إلى قدم اللحن وسبقه على ما يركب
عليه من كلمات .

وانتهت الندوة بوعد من الأستاذ سليمان جميل
بترتيب زيارات ميدانية لأعضاء الجمعية يستمعون
فيها إلى ألوان من الانشاد الصوفي عند الطوائف
الصوفية المختلفة وإلى ألحان كنسية متنوعة على أن
يعود لتقديم دراساته المقارنة في هذا المجال .

فكري منير

معرض الفنان كمال أحمد محمد



السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة يفتتح المعرض

افتتح السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والسيد ممدوح سالم محافظ أسيوط معرض فناني أسيوط يوم ٦٨/٧/٦ بنادى البلدية .

وقد عرض الفنان كمال أحمد محمد عدة لوحات متنوعة الأغراض . ومما يلفت النظر الى أعمال هذا الفنان أنه قد استلهم فى جانب كبير من لوحاته المعروضة تراثنا الشعبى ، مركزا على ألعاب الأطفال وأغانيهم الشعبية المرتبطة بهذه الألعاب ، كما يرى فى الأمثلة الموجودة من لوحاته .

ففى لوحته التى أطلق عليها « أنا الغراب النوحى » والتى استوحى فيها أغنية شعبية من التى تصاحب ألعاب الأطفال نلاحظ اهتمام الفنان بإبراز الزخارف الشعبية . كما يمكننا تمييز ملامح الوجه الفرعونى التى تأثر بها بحكم نشأته فى الصعيد . وهكذا يمتزج الطابع الشعبى فى بعض لوحاته مثل « خد الجميل » بالزخارف الشعبية والملاحم الفرعونية فى توافق فريد .

لوحة خد الجميل من أعمال الفنان كمال أحمد



اسطوانات الموسيقى والأغاني الشعبية المصرية

عود الى اسطواناتى الاغانى والموسيقى الشعبية المصرية • اللتين أعدتهما ونفذهما الخبير العالمى السيد/ تيريو الكسندرو الأستاذ بمعهد الاثنولوجيا والفولكلور ببوخارست بمجمهورية رومانيا الشعبية الاشتراكية • ومساعدته أميل عازر وهبه • تحت اشراف وزارة الثقافة •

كنت قد أوردت فى العدد الماضى مجموعة أغاني العمل التى سجلت على الطبيعة من أنحاء مختلفة من الجمهورية العربية المتحدة ، وفى هذا العدد أعرض لبقية النصوص الغنائية التى تضمنتها هاتان الاسطواناتان •

وسبق أن ذكرت أن الاسطواناتين تشتملان على أجزاء • • فالجزء الأول خاص بأغاني العمل • • والجزء الثانى وهذا ما سأعرض نصوصه - خاص بالتقاليد الشعبية •

وتقاليدنا الشعبية كثيرة متنوعة • • منها ما يصاحب الموت - والميلاد والزواج ثم ليالى السامر فى المواسم والأعياد والليالى القمرية فى الصيف حيث يحلو لجماهيرنا الغناء وقص الحوادث على اديم أرضنا الخضراء فى ريفنا الحبيب •

وفى اطار هذه التقاليد تمارس أوجه النشاط الفنى المختلفة من غناء وموسيقى ورقص ورسم وتبلغ ذروتها فى مناسبات الأفراح • وأستطيع القول أن سائر هذه الفنون إنما هى وليدة هذه المناسبات تمارس فى اطارها وتكسيبها اللون الفنى الملائم لها • وبذلك تؤدي دورا وظيفيا وهو اشباع الجوانب النفسية لدى الانسان من فرح أو حزن أو تعبير عن احساس فنى يتمثل فى الرسوم التى نشاهدها على جدران المنازل فى الريف عند زيارة أحد أفراد الأسرة الى الأراضى المقدسة أو تخضيب كفى وقدمى العريس ليلة الحنة • • الخ •

واننا فى ممارستنا لفروع الفنون المختلفة • • تبرز احدى الخصائص الهامة لفنوننا الشعبية وهى خاصية الجماعية • • ففى الزواج مثلا يشترك الجميع كبارا وصغارا ونساء ورجالا فى ممارسة هذا اللون أو ذاك •

وتلك صفة من صفات العمل الزراعى الذى فرض التجانس والوحدة فى الواقع والاحساس والفكر • • •

وفى الجزء الثانى من الاسطوانة سأعرض لنموذجين من أغاني الوفاة الأولى وتسمى عديد وتؤدى بالتتابع وقد سجلت فى الأقصر محافظة قنا واليكم البيانات الواردة فى بطاقة كل من :

١ - السيدة شمشة عبد الله • • وتبلغ من العمر خمسين عاما من الأقصر • • وزوجها متوفى وقد احترفت التعديد بعد وفاة زوجها كوسيلة للعيش •

٢ - السيدة / سعدية اسماعيل وتبلغ من العمر خمسة وأربعين عاما من قرية العشى مركز الأقصر محافظة قنا - وهى أرملة أيضا وتحترف العديد منذ خمسة عشر عاما حيث كانت تصاحب بعضا من اللائى يحترمن هذا العمل فى مناسبات الوفاة أو المواسم المتعددة •

والمثال الذى اخترناه هو عديد لمناسبة فقد رب أسرة مما يؤدي فى هذه الجهة قبل الدفن • • وأن سير اللحن المهييب فى مسافات انتقاله الضيقة يضفى عليه طابعا من الحزن العميق • تقول الأغنية يا عمامة أبوى استنى أنا أوصيك

ليه يا بطاى يا عوزتى بيك
جامع حطوا العمامة فى طاقة الجامع
تشكى الوليه كل ما تتعب
ما تشكى الوليه كل ما تتعب

والمثال الثاني ، ويسمى فى هذه المنطقة باسم
(مناحة) وهو لون من ألوان الرقص الجنائزى -
أداء السيدتين السابقتين - مع استعمال الطار
وتغنيان هذه الكلمات بالتتابع مع استعمال الطار
يا على

مش على

وهذا الرقص النادر أداؤه على نحو ما وصفه
فيلوتو فى بداية القرن الماضى - حيث يوضع النعش
فى وسط المدفن وتلتف النسوة حوله فى حلقة ،
وهن فى أثناء ذلك يملن قليلا الى الأمام بينما
يلطمن خدودهن بايقاع رتيب) .

نترك الموت والموتى جانبا وننتقل الى الخبر الخاص
بأغاني الطفولة والشباب حيث نتتبع رحلة الحياة
من المهد . . .

فنلتقى باحدى السيدات وتدعى حياة اسحاق
وتبلغ من العمر أربعين عاما من قرية الملكية
مركز ملوى محافظة المنيا . وهى تهنن طفلها
كى يكف عن البكاء ويخلد الى النوم . .

ولا شك ان كلنا نعرف السبوع . . وهو
الاحتفال بمرور سبعة أيام على ميلاد الطفل . .
حيث يتجمع الكبار والصغار من الأهل والجيران . .
ويوضع الطفل فى غربال مملوء بحبوب القمح والذرة
وأحيانا تنثر الحلوى فوق الطفل وتقوم الداية
بغربلة الوليد . . بينما احدى النسوة تقوم بدق
الهنون . . وأخرى بالتبخير . . ثم تقوم الداية
بطقطقة الملح ونثره على المدعوين فى الغرفة قائمة .
برجالاتك برجالاتك حلقه ذهب فى وداناتك

تعيش تربى أولاداتك

اجرى هنا واحبى هنا

اسمع كلام أمك ما تسمعش كلام أبوك

حصوة فى عين الى ما يضل على النبی

وفى هذا الاحتفال الذى يبلغ ذروته فى حالة
ما اذا كان الطفل ذكرا توزع الحلوى (والنقل)
على الصغار من البنات والأولاد .

وفى مسجد وصيف مركز زفتى محافظة الغربية
. . سجلنا احدى الأغنيات التى تردد فى هذه
المناسبة .

يا ابو الريش . . يا ابو الريش
انشا الله تكبر . . انشا الله تعيش
انشا الله تكبر . . تبقى عريس

وهذه الأغنية كانت ولا تزال تردد أثناء
زفة الطفل - فالسيدة التى كثيرا ما يموت أطفالها
. . عندما تلد طفلا تدهن وجهه بالسلقون وتلبسه
طرطورا من أوراق خضراء وحمراء ، وتضع على
رأسه ريش فراخ وتركبه حمار بوضع عكسى ،
وفى موكب يضم الصبية عموما يتجول الطفل ومن
خلفه الصبية يصيحون . .

يا أبو الريش يا أبو الريش انشا الله تكبر
انشا الله تعيش وقد قررت السيدة التى سجلت
لها هذه الأغنية انها ترددها أيضا فى يوم السبوع
كى يعيش الطفل . . وأيضاً تردد هذه الأغنية
فى حالة وفاة الأولاد .

يلى السبوع بعد ذلك . . مناسبة الختان وفى
ريف مصر يحتفل عموما بختان الصبي . أما ختان
الأنثى فيتم فى طى الكتمان حيث انه يعتبر (عرض)
يجب التستر عليه . . ولا يجب اشهاره . وتتم
عملية الختان على يد حلاق الصحة وحاليا بعد
انتشار الوحدات المجهزة تتم على يد طبيب الوحدة
أو أحد مساعديه ويجرى الاحتفال بالختان فى كثير
من البهجة والابهة حيث تلقى أغاني الختان فى كثير
جرى عليه العرف أثناء اجراء العملية . . وفى
بعض القرى يزف الطفل فى جمع يضم الأهل
والأقارب . . ويقدم اليه النقود . . ومن السيدة
وفى ختام هذا الجزء من أغاني الطفولة
أعرض هذا المثال لأغاني العيد حيث سجل فى
محافظة دمياط من مجموعة من الفتيات تتراوح
أعمارهن ما بين ١٠ الى ١٢ سنة من عزب العرب
كفر سعد محافظة دمياط . . ويجرى الغناء
بطريق التبادل حيث تنقسم الفتيات الى مجموعتين
أ ، ب . فالمجموعة الأولى تغنى جملة وتكررها
المجموعة الثانية (وهذا ما يسمى بالانتيفونى
أى الغناء بطريق التبادل) .

مجموعة أ :

على العلوة وغنينا ياما جعدنا على
العلوة وغنينا

مجموعة ب :

على العلوة وغنينا ياما جعدنا على
العلوة وغنينا

مجموعة أ :

ياما جعدنا على العلوة وغنينا
ياما دهسنا ملبس تحت
رجلينا

مجموعة ب :

ملبس تحت رجلينا ياما دهسنا
ملبس تحت رجلينا

ونلاحظ أيضا أن أغاني الصبية والفتيات تبلغ ذروتها مفعمة بالبهجة والسرور أثناء شهر رمضان المعظم حيث يجتمعون جماعات جماعات يحملون الفوانيس المضيئة والطبول .. ويسيرون في شوارع القرية أو المركز ، والمدينة الى حد ما وخاصة في الأحياء الشعبية وتبدأ مواكبهم الجميلة بعد الافطار . كذلك في العيد الصغير والكبير أيضا نشاهد جماعات الصبية والفتيات يركبون عربات الكارو يتزويون بأزياء جميلة بهيجة وفي وسطهم نجد احدى الفتيات أو أحد الصبية يرقص أو يغنى أو يطبل والآخرون يقومون بدور الكورس . من حين لآخر يتبادلون مع بعضهم قيادة الجماعة .

نترك الصبية والفتيات مع أحلامهم وانطلاقاتهم .. وننتقل الى الجزء التالى الخاص بأغاني وموسيقى الزواج .. والمعروف عندنا أن الزواج غنى بمظاهره الفنية .. ومناسباته وتقاليده .. فهناك حفل الخطوبة .. يليها فى بعض قرى مصر فترة الخياطة .. حيث تحضر احدى السيدات الى منزل العروسة وتقوم بحياكة ملابس الزفاف وطوال المدة التى قد تستمر من أسبوع الى أسبوعين أو أكثر وذلك حسب مقدرة أهل العروسة المادية .. ويوقد مصباح ويعلق أعلى الباب الخارجى لمنزل أهل العروسة .. ونسمع من آن لآخر الاغاني والزغاريد وايقاع الطبل (الدبكة) تصدح فى أرجاء المنزل وينتشر صداها فى الشوارع المجاورة ويتبادل أهل

والأقارب تقديم النقوط والهدايا - وفى كثير من القرى المصرية وخاصة فى الوجه القبلى والنوبة نشاهد شخصا يمسك بالورق والقلم ليسجل قيمة النقوط واسم كل من قدم هدية أو نقوطه - حتى يعرف العريس فيما بعد الواجب المدين به للغير لكى يرد هذا الواجب لكل فى الوقت المناسب . ولذلك فعدم المشاركة وأداء الواجب قبل الغير يعتبر نقيضه يحاسب عليها العرف الاجتماعى ثم بعد ذلك حفل الحنة وتقديم الشبكة والدخلة والصباحية وكلها مناسبات تموج بأبهى المظاهر الفنية .. تلك المناسبات التى تشجذ مخيلة الناس .. ويتفتق عنها مزيد من ألوان الفن الشعبى .. بمعنى آخر تجديد وإثراء للخلق الفنى الشعبى .

وفيما يلى نورد نصبا غنائيا يؤدى فى يوم الحنة . وقد سجل لمجموعة من سيدات عرب مطير - مركز ابنوب الحمام - محافظة أسيوط . وتنقسم السيدات الى مجموعتين تغنيان بالتبادل و مجموعة أولى : تعالى عندنا يا تاجر الحنة تعالى عندنا

مجموعة ثانية : ونجلس العريس يا تاجر الحنة تعالى عندنا

مجموعة ثانية : تعالى التلات يا تاجر الحنة تعالى التلات

مجموعة أولى : تعالى التلات ونشترى الحنة ونحنى الستات

مجموعة ثانية : ونحنى الستات ونشترى الحنة ونحنى الستات .

ويلاحظ أن اعداد الحنة يتطلب وقت .. ولذلك تقوم النسوة بشراء الحنة قبل الدخلة بأيام لاعدادها بتخميرها - كى تصبح سهلة الاستعمال . وفى يوم الحنة حيث يجلس كلا العروسين فى منزله وحوله الأهل والأصدقاء .. ويقوم أقرب المقربين الى العريس أو العروسة بتحنية الأرجل واليدين . وأثناء عملية الحنة يقوم الأهل والأقارب بتقديم نقوط (نقود) .

فالعريس يجلس على كرسى ويجلس أمامه أحد أقاربه على كرسى صغير وأمامه وعاء الحنة التى تكون قد أصبحت عجينة وأيضا وعاء آخر (صحن أو صنية) على ركة العريس أو العروسة لوضع النقوط . ولا يقتصر التخضيب بالحنة على العريس فقط ولكن يمتد الى الكثير من أهل وأصدقاء العريس وذلك على سبيل الاستبشار بالفرح والمشاركة فيه وذلك وسط البهجة والفرحة والزغاريد والايقاع بالطبلة والأغاني التى يشدوا بها الكبار والصغار على حد سواء .

وهناك مناسبة أخرى لا تقل أهمية وبهجة وسرورا عن يوم الحنة ألا وهى تقديم الشبكة . . . وتقدم الشبكة فى الغالب فى يوم يحدد فيما بين أهل العريس والعروسة . . . حيث يجتمع كل من والد العريس والعروسة وأعمامهما وأخواتهما . . . وقد سجلت إحدى الأغنيات التى تردد فى هذه المناسبة من مجموعة من فتيات دمنهور - محافظة البحيرة تتراوح أعمارهن ما بين ١٥ : ١٨ سنة وعلى رأسهن كوثر على الحوش . . وبصاحب الغناء الدربة والزغاريد . . ويلاحظ أنها أغنية مفرحة نشطة شأنها شأن الكثير من أغاني الزواج وهى تشير الى العريس فى لاسنة « النايلون » وقد أحضر لعروسه جميع هدايا الشبكة .

والمعروف أن مادة النايلون والمشغولات التى صنعت منها أول ما استعملت استعملت فى المدن وكل مافى المدينة دائما يتطلع اليه أهل الريف - ويحاولون تقليده واستخدامه للدلالة على الغناء نأتى الى ختام مناسبات الأفراح وهى مناسبة الصباحية أى صباح اليوم التالى للدخلة - حيث يتوافد أهل والأصدقاء على منزل العروسين للتهنئة وتقديم الهدايا والنقوط . . (وكذلك الاطمئنان على أن الأمور تسير بين العروسين على ما يرام) . . وقد سجلت الأغنية التالية لفرقة محترفة فى بلدة بنجا مركز طهطا محافظة سوهاج . وهذه الفرقة على مستوى فنى ممتاز ، وجميع أعضاء الفرقة تقريبا من عائلة واحدة . والبيانات التالية وردت فى استمارة البحث :

عبد العال أحمد عبد الله ٢٣ سنة (غناء)
نجم شاهين عبد الله ٥٠ سنة (غناء)
البك أحمد عبد الله ٥٠ سنة آلاى (فرقة)
وهى التى تعرف بالأرغول الصغير)
عبد المتجلى عبد الرحيم السيسى ٢٧ سنة
آلاى - مزمار
يسرى البك أحمد عبد الله ٢٧ سنة آلاى -
دربة

وكلمات الأغنية كالآتى :
صبح الصباح يا حبايب
قول يافتاح يا عليم
روح ياوز العراقى
صح لى النعسانين
صبح الصباح يا حبايب
قول يافتاح يا عليم
ومسافر يا محبوبى
وصيت على مين
صبح الصباح يا حبايب
قول يافتاح يا عليم

والمعروف أن الاوز العراقى من الطيور التى تستيقظ مبكرا جدا وهنا يدعو أهل والأصدقاء الى الاستيقاظ مبكرا للاسراع الى تهنئة العروسين وأود الاشارة الى أن الزغاريد هى العنصر المشترك فى جميع أغان الأفراح فلن نجد أغنية أفراح خلوا من الزغاريد التى تضى على الأنغام بهجة وسرورا وتحاكيها الآلات الموسيقية وخاصة المزمار .

وفى ختام هذا الجزء من محتويات اسطوانة الأغاني والموسيقى الشعبية أستطيع القول أنه لا مجال لصحة القول الذى ساد فترة طويلة بأن أغاني المصريين يغلب عليها طابع الحزن . . فهذا القول خاطيء من أساسه - كذلك أن جميع الأغاني تقوم بدور وظيفى هام جدا ففى العمل تساعد العاملين على انجاز أعمالهم وفى الأفراح تعمل على خلق السرور والبهجة واشباع مشاعر السرور لدى المجتمعين فى هذه المناسبات والى اللقاء الثالث والأخير فى العدد القادم ان شاء الله .

اميل عازر وهبه

FOLKLORE MAGAZINE

QUARTERLY MAGAZINE

ISSUED BY

GENERAL EGYPTIAN ORGANIZATION
FOR EDITING AND PUBLISHING

ENJOY READING

1. Special studies in the arab, greek, and finnish folklore
2. A complete text of the most famous and popular literary works
3. A complete review is presented, displaying folklore: its environments, folklore centres, and exhibitions, together with a classification of its different forms
4. The magazine reviews the efforts exerted in saving the small manual industries and craftsmanship of old folkloric origin
5. Every reader will enjoy the simple and interesting presentation of folklore in its different epochs, old and new, together with different artistic forms and sources of inspiration

ciology. Museums are considered as the most ideal places for preserving folklore and traditions.

Third : « Our Folklore ». He makes mention of the Kuwait folklore center and the great efforts exerted in patronising arts.

The Kuwait folklore is greatly associated with the sea, as a main source for their living. He gives examples of songs dealing with the sea ; and folk stories, its particulars and customs.

He concludes by giving examples of the popular idioms and quizzes, with different illustrations.

FOLKLORE SCENE

The First Society of Folklories

The first folkloric society was inaugurated in Cairo on May 5, 1968. It had 'Dar Al-Odab'a' as its residence.

Headed by Dr. Abdel Hamid Yunis, the meeting was attended by a large number of folklorists. The following points were concluded after the discussions they made.

- definition of the society
- its sphere of activities
- its purpose and means
- membership terms.

The board of directors was elected, representing the different domains of folklore e.g. music, plastic arts, etc.

A symposium on the Fairy Tale.

In the first meeting of the folkloric society, Mr. Omar Osman Khidr was introduced in a symposium on the collection of folk tales.

His collection, which includes 1000 tales divides into two groups : one collected from Nubia, and the other from the rest of the villages of Egypt. He dealt with the difficulties he faced, touching on the lack of a systematic classification of the fairy tale in Egypt.

A Symposium on Religious Singing

The second symposium : 'On Islamic Religious singing and Coptic Choirs' was presented by Soliman Gamil. He dealt with his experience in the field of religious singing, making mention of the efforts of Malak Erian in recording Coptic Choirs.

He also made mention of the different singing techniques according to the different religious sects and mystical denominations.

FOLKLORE INSPIRATION IN PLASTIC ARTS

Dr. Sarwat Okasha, Minister of Culture and Mr. Mamdouh Salem, Governor of Assiut, inaugurated the exhibition of the artist Kamal Ahmed Mohamed in Assiut on July 6, 1968. The exhibition was a success showing how folklore may serve as a source of creative inspiration.

TWO RECORDS OF EGYPTIAN FOLK MUSIC AND SONGS

By Emile Azer

Last issue, the writer spoke of the two records of Egyptian folk music and songs, recorded under the auspices of the Ministry of Culture. The material was collected and prepared by Professor Tiberio Alexandro, of Folklore and Ethnology Institute — Romania, assisted by the writer.

Thirty eight representative musical pieces and songs are recorded on two discs (33), which take about 120 minutes. The material of the two discs were reviewed in the first part of the article, with special reference to labour songs.

The material of the second part is reviewed here, which includes songs and music associated with the different folk traditions such as birth, circumcision ceremonies, marriage and death. The records present a thrilling experience for both the student and lover of Egyptian folklore.

THE FOLK TALE

By Dr. Abdel Hamid Yunis

The folk tale has attracted many researches in the long run. It has aroused different opinions, as regards its origin and forms.

Dr. Abdel Hamid Yunis, has greatly enriched our Arabic library, which was in great need for researches dealing with our folklore, with his book entitled « The Folk Tale ».

The first part is an evaluation of these stories in our Arabic literature, and the wide terminology adjoined since ages past. The second part, entitled, « The Folk Tales » deals with its definition and different forms. He stresses upon the difficulty in differentiating between the numerous forms of the folk tales.

There is an open invitation to pay due care to the epic as the main spring of the tale.

Stories of the strange animal world, are considered the oldest form of tales, which lately developed into the forms of a legend, and the animal epic.

Stories of the Gin are prominent too.

The popular tales dealt with in the fifth part of the book, tackle the life of Antara Ben Shadad and Al Ahar Beibars; the two famous Arab Knights.

The merry tales dealing with everyday life, are tackled, focusing on Goha and his merry jokes and acts.

He concludes the book, by reviewing the social stories revealing the social life of a certain era.

THE THOUSAND AND ONE NIGHTS

By Ahmed Rushdi Saleh

The stories of the Thousand and One Nights, are widely spread and have been translated into different languages. Some

of these translations were not up to the highly known standard of this collection. Mr. Ahmed Rushdi Saleh, dedicated his efforts for blotting out any errors. He presented these stories in a new attractive shape, thus serving a double purpose ; a re-estimation of this collection, and turning it into a valuable reference for folklore researchers.

He analyses the two prominent figures of king Shahriar and his brother Shah Zaman. They are no shedders of blood ; but two frustrated people undergoing an intellectual and psychological dilemma. With the coming of Shehrezad, this intellectual gap is bridged.

These stories are the issue of different cultures, which have been mixed in one crucible. They are of Indian origin, which spread through Persia, and later to the Arab world.

They deal with stories of social behaviour, crime and punishment, beliefs in witchcraft, ginnies, and supernatural powers.

Mr. Rushdi Saleh analyses the aesthetic side of the stories of the Thousand and One Nights. They deal with a collection of subjects of simple construction, sometimes being abstract or concrete.

Generalization of subjects and persons is a conspicuous quality prevalent in these stories.

AN INTRODUCTION TO KUWAIT FOLKLORE

By Safwat Kamal

The book falls into three divisions.

The first part deals with the folk creation and its being the issue of different Arab and foreign cultures.

Second : « The Study of Folklore ». He points out the importance of studying carefully the creative side of society basically and not society itself. He stresses the close association of folklore and so-

It is interesting to note that El-Madiafa does not have doors, always welcoming strangers and travellers.

The writer deals with the different forms of El-Madiafa, illustrating his study with photos and figures.

AL-ZIR SALEM — A FOLK EPIC AND ON THE STAGE

By Ahmed Shams

The article falls into two main parts. The first deals with the Egyptian features of the folk epic. The writer attempts to associate its main thesis with the central issues of the Egyptian people. Al-Zir Salem is a folk epic, chiefly concerned with the search for justice, truth and time, questions which have been the preoccupation of Egyptians since ancient epochs.

The writer discerns, an affinity between the epic and the myth of Isis and Osiris. Besides, he holds that though its incidents did not take place in Egypt, the epic is Egyptian, both in diction and content.

The second part of the essay is about the play entitled 'Al-Zir Salem', written by Alfred Farag. After reviewing its incidents he goes on to comment on the questions raised by the play i.e. time, justice and truth. He is of the opinion that the essential thesis of the play has been dissipated, as the playwright stuffed the play with too much ideas. He also maintains that the playwright was so preoccupied with the character of Hamlet that the protagonist of Al-Zir Salem is clearly 'hamletized' !

MAGAZINE REVIEW

By Ahmed Adam

Two articles are reviewed in this issue. The first, on the life of Seif Zi Yazan, was published in Turath El-Insania, Cairo, by

Dr. Nabila Ibrahim. Seif Ben Zi Yazan is a folk tale of a considerable length.

Some characters push life forward for the general good of man, while others are antagonistic to the life force. Humans mingle with creatures of the invisible world.

King Seif Ben Zi Yazan lived in constant strife against evil powers. His mother was an incarnation of evil. Good spirits soon came to the rescue, represented in the enchanted gazelle.

King Seif stands for the single man who could achieve his people's aspirations. Right from the start the traits of a popular hero are unfolded.

Despite the mythological framework of the episodes, of Seif Ben Zi Yazan is a folk tale, portraying a hero of definite features.

The themes depicted could be distinguished as : folk-conceptions, inherited pieces of information and episodes, mythological episodes derived from Arabian Nights, together with psychological themes created by the collective unconscious.

The second article was published in Ro-balicha Magazine, New Delhi, by Bahata Sharia. It deals with tempo in Arabic handwriting.

Arabic letters are characterized by fluidity and balance. They have always been an inexhaustible source of inspiration for Arab artists. As time went by, Arabic letters grew to be of the most prominent decorative motifs of Islamic art.

Two kinds of handwriting were generally known by the early Arabs. The first is the 'Kufi' which has many acute angularities. It was an official handwriting in the Islamic world for over five centuries. The second, which has easy curvatures, is known as the 'Naskh'.

The writer reviews the several derivatives of each, pointing out the wonderful variations of Islamic penmanship.

the earthenware industry. Breeding sheep is a main job too.

A white shirt and a pair of long wide trousers are the male dress at the oasis. One should pay due care to the female costumes, for by means of the different designs and sewings covering the long wide garment, one can differentiate between the tribes. Women take such careful pains to get the largest amount of gold and silver jewellery and coins covering the head caps, borqo'o (face veil) and dress; together with the coloured beads, and silver rings, bracelets, earrings, and Kholkhal (a bracelet like ornament worn around the leg just above the feet.

One cannot pass without mentioning the ravishing scenes of green gardens and water wells, reminiscent of the Roman age, standing dazzlingly amidst the yellow sands of the desert.

SOUKA AND THE WHITE BIRDS

A folk tale

By Omar Osman Khidr

The story of Souka and her brothers, dates back hundreds and hundreds of years ago. They lived happily with their royal parents, who were beloved by their people for their wisdom, benevolence and justice.

With the passing away of the mother queen, happiness was forever gone from the palace. Things became worse as a result of the foul means of a strange, wicked woman, who married the king and had the upper hand in all affairs. She drove Souka away to a deserted forest, and turned her ten brothers to white birds.

Time passed away, seeing little Souka blooming into a beautiful girl, but with a sad smile whenever she thought of her brothers. One day she followed the running stream by which she lived, and at the source, residing were ten white birds,

who at sunset turned to be the ten brother princes. She was advised to weave ten suits of a certain magic tree, but she was to pass this period in complete silence.

Meanwhile she got married to a king, yet she kept silent. Her husband's counsellor hated her, and intended to get rid of her, while her husband was away on a trip. But the ten white birds quenched the fire by the stake at which she was to be burned; her husband returned, and saved her.

The counsellor and her wicked step-mother were thrown into the fire, as a punishment for their wicked deeds.

A STUDY IN NUBIAN PLASTIC ARTS

By Gawdat Abdel Hamid

The writer presents a study of 'El-Madiafa' (Nubian guest house). El-Madiafa held a prominent place in every Nubian village since time immemorial. It stood as a concrete symbol of the Nubian tradition of hospitality.

El-Madiafa would be private, that is, part of the house, or a public one for all the village.

The private-Madiafa varies between a luxuriously furnished hall, full of outer and interior adornment, to a simply furnished room. This is naturally governed by the economic standard of the house itself.

El-Madiafa served a number of social services, other than a guest-house for strangers. Each adult had to take part in its building, it is an epitome of the Nubian co-operative spirit that was always kept intact.

The Nubian creative spirit appears at its best in the way 'El-Madiafa' is decorated. It is a panorama of Nubian plastic arts in their diverse forms.

He points out that the Greek had no prophet. Nor did they have a revealed scripture. Their traditions constituted the religious body of beliefs.

The deep religious sentiment of the simple folk of ancient Greece was largely developed by virtue of the predominant folk-conceptions.

The writer discusses the philosophy of many Greek ceremonies and rituals e.g. purity, marriage and death rites.

The part of the essay, subtitled 'Old and New' is devoted to a rather detailed account of the development of the Greek conception of 'Kharoon'. In Greek mythology Kharoon is the carrier of the dead, through whose instrumentality the dead pass to the hereafter. Greek people still believe in this mythological figure; the name being modified into Kharoose.

Having reviewed many traditions and values that are still alive in modern Greek, the writer finally maintains that a great many of Greek traditions, and European ones as well, have their origin in ancient Greek.

THE FOLK MONUMENTS OF UPPER EGYPT

By Mahmoud El-Stouhy Abbas

An account of a tour made by some professors and assistants of the Higher Institute for Art and Education, covering Nag'a Hammadi, El Balyena, Akhmin, Al-Arab El-Madfouna and Souhag.

The writer says that archeologists and historians have been mostly taken up by the study of the Pharaonic monuments that concentrate in Upper Egypt.

He first describes the cemeteries of 'Al Hiw' at Nag'a Hammadi, where burial tradition are reminiscent of those of Thebes. Strangely enough, the tombs have vivid colours and ornamental patterns.

Then he dwells on the textiles and fabrics of Akhmin. They reflect the same

recurrent motifs of 'Al-Hiw', which are geometrical in the main.

The cubic architectural patterns of 'Al-Araba Al Madfouna' are unique. Bricks are made use of in the ornamental motifs.

He finally describes the disconnected and heterogenous character of the buildings of Souhag.

FOLKLORE

AT EL BAHARIA OASES

By Dr. Osman Khairat

Parallel to the town of Samalout, 180 km. West, 325 km. North-West of the Pyramids, 250 km. South-West of Fayoum, 400 km. South-East of the Siwa Oasis, the Baharia Oases are situated. They had been known by the Pharaohs as the « Northern Oasis », « Amenhateb's Oasis », and the « Hayo Oasis ». The Arabs called them the « Wasta Oasis » (middle Oasis) « Northern Oasis », « Wah El Khas » and « Wah El Oula ».

The inhabitants are centred in four attached towns : El Baurety (after their chief) El Kasr (4600 inhabitants), Mandisha and El Zabou close together (2300-800 inhabitants) and three small ranches, El Agouz, El Hara, and Al Hez.

To reach these oases one passes for hours and hours through deserted and lifeless routes save for a few animal skeletons scattered here and there. The first sign of getting there, is the pyramid like mountain, with a volcano shaped top. The buildings are of the two-stories type with several wide windows and doors. Like all the western desert, scattered here and there, are Pharaonic and Roman monuments, unheeded by those concerned.

The inhabitants depend mainly on palm trees for their food and a few manual industries, e.g. coloured plates, baskets and hats, etc. made of palm leaves; besides

Professor H.G. Bortan (1739-1804) exerted great efforts in establishing an «Institutes for Finnish Folklore and History».

In 1835 the famous national epic «Kalevala» by Lonrot was published. It was a true expression of the innermost of themselves. In collaboration with many professors researches were developed, and new topics dealing with magic and rituals were adjoined to other researches.

The author gives a few examples of the Finnish folklore ; with special mention to the notable folklore researcher «Antti Arto». He traced folklore back geographically and historically.

The Finnish people had a national motive for saving up their nationalism with their traditions and customs, aided by a specialized scientific method.

STUDIES IN EGYPTIAN FOLKLORE

By Ahmed Morsi

The writer points out the fact that Egypt started the process of collecting its folklore rather late. There is still a long drive till it can catch up with other countries in this respect. He also shows that our folklore is being constantly modified by the sweeping current of modern civilization. We should hasten to make use of the modern scientific methods that are by far a success.

He reviews one of the pioneering attempts at collecting our folklore, made by Gaston Maspero at the commencement of this century. Maspero collected quite a variety of Egyptian songs in Upper Egypt. They were published in a book entitled 'Folk songs collected from Upper Egypt'. The writer acknowledges the contribution of Maspero, despite some reservations on his part. Such contribution was valuable at a time when just a few had been aware of the importance and fertility of this field of study.

THE HUNGARIANS OF NUBIA

By Istvan Fodor

Arabic Translation by :

Fawzi El-Anteel

Mr. Istvan Fodor came to the UAR and visited Kom Ombo, Aswan, Wadi Halfa and Khartoum ; where the groups called the Magyarabs lived. In this article he gives proofs of their Hungarian origin. The Maarab ethnic group falls into two distinct sub-divisions :

a) The Nubian-speaking Kom Ombo and Wadi Halfa communities.

b) The Arabic-tongued Aswan community.

According to the stories of some natives whom he met, the ancestors of the first group came to Egypt with Sultan Selim II about 300 years ago. The ancestors of the second group came about 310 years ago.

Proofs of their Hungarian origin are given. For example the word Magyarab represents a compound ; the last syllable of which : 'ab' a Nubian word meaning 'tribe' -- occurs in the names of many Nubian tribes.

Another evidence is the pronunciation of the word. The Magyarabs pronounce the first two syllables in exactly the same way as it is pronounced in the present day Hungarian language.

Further proofs are certain common-sayings and customs of the Magyarabs.

AN APPROACH TO GREEK TRADITIONS

By Ahmed Osman

The article is about the customs and traditions of Greece ; it attempts an explanation of their origin.

The writer holds that the people of ancient Greece were overwhelmed by a sense of wonder and awe, caused by the mighty works of nature, unable to unravel its mysteries, they resorted to the world of Gods and semi-gods that was of their own creation.

A BRIEF SUMMARY OF THE ARTICLES AND STUDIES OF THIS ISSUE

Translated by

Fikry Mounir and Samira Soliman

THE HISTORIC METHOD IN FOLKLORE STUDY

By Dr. Mahmoud Fahmy Higazi

The historic method is one of the oldest and most well known ways of tackling folklore. It came into being as a fruit of the German historic school in the 19th century. When a researcher follows this direction, he pays special attention to the development of folk life at large, and the development of certain phenomena in the folk environment in particular.

The writer attempts an explanation of the different channels of the historic study of the bedouin communities. Two main sorts are distinguished : the pure-bedouin and the quasi-bedouin life. He traces back the origin of both as well as the development brought about by modern civilization. This change has had a significant effect on the folklore of each.

The 'Zar' tradition is then dealt with as a folk phenomenon. It is a special meeting of some women, held for the expulsion of evil spirits through certain rhythmical movements of the body akin to primitive dancing. This ritualistic activity provides a psychological relief, serving as a safety value for the repressed emotions.

The constituent elements of the 'Zar' may be analysed through the historic method, too. Blood, offerings, charms, violent

dancing — each is to be traced back to its historic origin. The origin of blood offerings, for instance, is African.

The writer enumerates the sources necessary as a ground for a historic study of folk culture. Briefly speaking, they are :

- Books, including travellers' memoirs and religious books.
- Law regulations and moral codes.
- Archives and church inventories.
- Icons, pictures and paintings.
- Material sources, such as labour implements.
- Indirect sources, e.g. anecdotes and fairy tales.

FOLKLORE STUDIES IN FINLAND

By Dr. Nabila Ibrahim

Finland is considered one of the European countries where folklore richly blooms. The people are famous for their simplicity and love of nature, soaring above the mechanic and materialistic world. They had a national initiative in saving their customs and folklore. The Swedish occupation attempted to blot out every trace of the Finnish folklore, language and national feeling.

MAINTENANCE AND STUDY OF OUR FOLKLORE

By Dr. Abdel Hamid Yunis

It is quite natural that systematic planning should govern the cultural aspect of our life ; thus implementing all the methods and means to be put at its disposal.

In the field of folklore, the 'folklore society' has emerged, having a definite end in view, i.e. the enrichment of folklore studies by virtue of the unifying efforts of its members. It did not come into being just to answer the need of a few folklorists. Rather, it was established in response to the pressing desire of many, for the co-ordination and implementation of efforts exerted in the domain of folklore studies. Its inauguration was heartily welcomed by the scholars and intellectuals of the entire Arab world. Further, it has established a solid basis for mutual contact between the Arab folklorists and their colleagues all over the world.

Dr. Yunis cites a few examples of similar societies. The importance of the 'folkloric society' in Cairo is made clear, being

an integral part of the work for human inheritance.

The first folkloric society was established in London in 1878. A year later, the 'Folklore Record' review was issued. Soon a number of societies were established in the Continent and America. The American folkloric society was concerned, in a great measure, with the beliefs and traditions of the primitive Indians of North America.

It is promising that the establishment of the 'folkloric society' in Cairo is associated with the creation of close ties between the Cairo Centre of Folklore and the several bodies of the Public Culture Dept. This will provide the centre with a wider sphere of activities. The Centre of Folklore will go beyond its boundaries, embracing all the regions of the U.A.R.

In conclusion, Dr. Yunis says that the unified efforts of academicians and other contributors to cultural planning will bear fruit soon.



Editor in Chief :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

Art Director :

EL-SAYED AZMY

Editorial Secretary :

FIKRY MOUNIR

A Quarterly Magazine

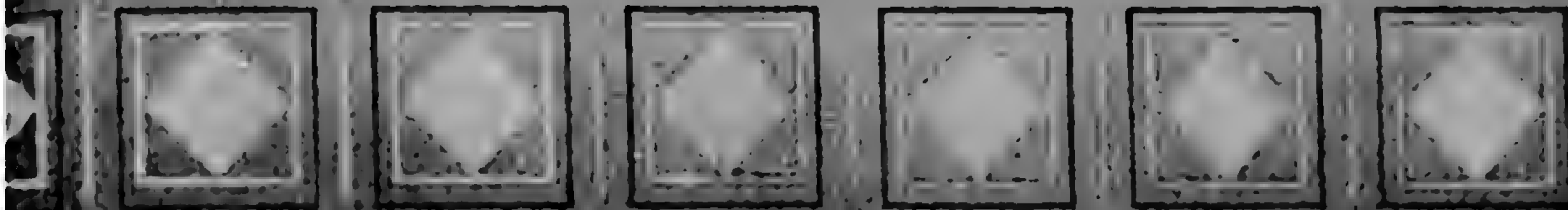
Published by

The General Egyptian
Organization for Editing
and Publishing

Office : 5, July 26 Street

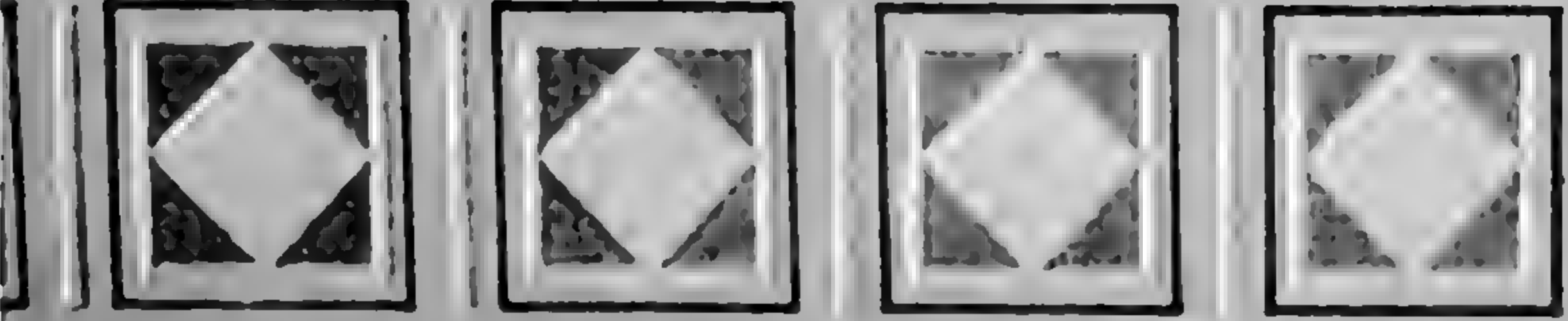
No. 7

October 1968



الغدوة

الأسبوعية



العدد الثامن
الشمس ١٠ قروش



وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

رئيس التحرير

الدكتور عبد الحميد يونس

هيئة التحرير

الدكتور محمود الحفنى
أحمد رشدى صالح
عبد الغنى ابوالعينين
فوزى العنتيل

المشرف الفنى

السيد عزى

العدد الثامن - السنة الثانية

مارس ١٩٦٩

فهرس

الموضوع	الصفحة
مسرح الفولكلور الدكتور عبد الحميد يونس	٢
المأثورات الشعبية علم وفن صفوت كمال	٨
امنا الكبرى دكتورة نبيلة ابراهيم	١٩
نظم فهرست القصص الشعبي : الحلقة الاولى : فهرست الطراز دكتور حسن الشامي	٢٩
الدراسات الفولكلورية في رومانيا عبد الحميد حواس	٤١
التأثيرات المصرية في تراث الحكايات الشعبية العالمية ٥٤ بقلم ستيت تومبسون ترجمة : عمر عثمان خضر	٥٤
فنونا التشكيلية من خلال الأدب الشعبي محمود السطوحى عباس	٦٠
المتحف الاثنوجرافى للجمعية المصرية دكتور عثمان خيرت	٦٦
الموسيقى الشعبية بقلم البرت لانكاستر لويد ترجمة : أحمد آدم	٧٩
حنون الحجاج	٨٦
ابواب المجلة	٨٩
جولة الفنون الشعبية أحمد آدم	٩٠
مكتبة الفنون الشعبية أحمد مرسى ٠٠ حسن توفيق - فايقة حنين	٩٥
عالم الفنون الشعبية عبد الحميد حواس	١٠٨
صور الغلاف	
« بدوية من قبيلة البياضين رفعت برقعها على رأسها لثقله ، فبدا وشم الهلال على جبينها والحويقر على ذقنها	
الرسوم التوضيحية	
فوزية رزق الله	
سوسن الشافعى	
ناديه يوسف	
اليس عزمى	
عفت خليل	
فتحي أحمد	
سعد حسن	
ششتاوى أبو العطا	
التصوير الفوتوغرافى	
محمد النجاوى	

مسرح الفولكلور

بقلم : الدكتور عبد الحميد يونس

ان العمل في مجال الفولكلور لا يمكن أن يقف عند حد ينتهي إليه ، ذلك لانه يتصل بحياة الجماعات الانسانية ، على تواصل أحيائها واختلاف طبقاتها واتساع بيئاتها . وهذا المجال يتجاوز اشباع النزوع الى المعرفة ، وان كانت معرفة النفس الفردية والجماعية ، ويلتقى بمختلف الجهود التي تحقق الوجود الانساني بالسلوك والتعبير جميعا . والفولكلور - كما هو معروف - واقع يحمل في أعطافه ثقافة الجماعة وخصيلة تجاريبها الى جانب النماذج والمثل التي تريد الجماعة أن تصعد الأفراد اليها في السمات والهيئة والتصرف . وما أكثر الانهـاط والانواع والتعابير التي يلجأ اليها الفولكلور لبلوغ أهدافه ، وربما كانت العروض التي تتوسل بالكلمة والاشارة والحركة والايقاع معا أهم هذه الانواع وتلك الأنماط . ويستطيع الباحث أن يتصورها متكاملة في اطار مسرحي أو شبه مسرحي .

والبحث في مجال الفولكلور ودراسته وتصنيفه شيء ، وقسام الفولكلور بأنواعه ووسائله محققا لوظائفه الحيوية والاجتماعية والثقافية شيء آخر . ان البحث والدراسة عبارة عن مواجهة لواقع حي فعال ، وهي مواجهة تتطلب استعدادا خاصا وتتذرع بمناهج خاصة وتفيد من معارف كثيرة متشعبة ، ويبقى الواقع الحي الفعال مرتبطا بالجماعة التي حققت - ولا تزال تحقق - وجودها وترسب معارفها وتخزن تجاريبها وتعبّر به عن مواقفها ومثلها في آن واحد . والبرامج المتكاملة في مجال الفولكلور تستوعب : أولا - المواجهة الميدانية لهذا النشاط الانساني المتميز بما في هذه المواجهة من قدرة على التفريق بين المأثور الشعبي المستكمل لقومياته وبين النشاط الانساني الذي يبدو في اطار شبه باطار نمط فولكلوري ثانيا : - تنشيط الوظائف التي يؤديها الفولكلور على اختلاف عناصره ووسائله وأشكاله ، وهذا التنشيط يتطلب الوعي بما للآداب والفنون الشعبية من تأثير قوى في حياة الأفراد والجماعات ، ويتطلب أيضا البصر بطرائق عرض هذه الفنون والآداب تحقيقا للوفاء بها ينبغي للاندماج مع أو الشعب من وحدة انسجام . ثالثا : - الافادة من التراث الشعبي بصفة عامة ومن الفنون الشعبية الزمنية والتشكيلية بصفة خاصة لتكون قاعدة الالهام الفني عند المثقفين ، وذلك للمحافظة على أصالة الفن ومقومات ابداعه في وقت واحد .

ولما كان التخطيط الثقافي يعني بالضرورة الادراك الكامل للفولكلور باعتباره تراثا أصيلا وتعبيرا حيا يفي بأخطر الوظائف التي تتطلبها الجماعة فان الاهتمام بمسرح الفولكلور يأتي في مقدمة الجهود العلمية والعملية ويحتل مكانا بارزا من خطة النشاط الثقافي الشامل ، لأن هذا المسرح ليس مقصورا على الجديد المبكر المرتكز على التراث الشعبي ، ولكنه يعرض العناصر الفولكلورية ، كما تؤدي في بيئاتها الطبيعية والاجتماعية ، ولا بد من أجل

ذلك أن يخضع لمنهج يتسم بالمرونة والتنوع والتكامل لكي يحقق الوظائف المنشودة . ومن حق كاتب هذه السطور أن يسجل تأكيداً بأن مسرح الفولكلور يختلف كل الاختلاف عن « المسرح الشعبي » الذي عرفناه منذ أمد غير بعيد . لقد كان المسرح الشعبي تجربة لبث الفن التمثيلي في مختلف الربوع والبيئات : كان مسرحاً متنقلاً : كان ينزع إلى النقد الاجتماعي أكثر من نزوعه إلى التعبير الفني . . كان يعني بالتسلية والترفيه ولا يكاد يعني بتحقيق الجمال باعتباره قيمة إنسانية عليا على صعيد واحد مع الحق والخير . أما مسرح الفولكلور فلا بد أن يأخذ بالوسيلتين الظاهريتين وهما الثبات في موضع مركزي والتنقل إلى الساحات القروية والمصانع القصية وفي قلب الصحراء : إنه لا ينهض به مجرد البث أو الإشعاع ولكنه يعتمد في الدرجة الأولى على ثقافة الشعب نفسه ، وفن الشعب نفسه وهو يحرص على أن يعرف كل المجتمع نفسه بجميع قسماها وقدراتها . وهو يدأب على أن تكون نظرة المواطن في كل بيئة وكل منطقة أكثر تكاملاً وشمولاً تأكيداً لما ينبغي للشعب من وحدة وانسجام

ولا يغيب عنا ، ونحن نستعرض في أبرازة مقومات مسرح الفولكلور ، أن نسجل حاجة المدينة إلى مدد مستمر من الفطرة والأصالة كما تتحققان في الريف والصحراء ، فالمدينة كثيراً ما تتعرض بحكم ظروفها لما يمكن أن نسميه الترهل الثقافي وكثيراً ما تفتن بالروافد الأجنبية فتختفي عنها أصالتها ومقوماتها ومزاياها التي تكمن في سفح كياناتها الاجتماعية وتظهر في المواطن الأولى وهي الريف والصحراء

ومسرح الفولكلور مطالب على الدوام بالعرض والتسجيل مع تنشيط الوظيفة ثم الاستلهام وبرامجه تحتفل بالتميز بين الواقع الحي كما يؤدي في البيئات الشعبية ، وبين الأشكال والمضامين التي تعرضت للتجوير والتعديل عن قصد ووعي وبين الآثار الفنية التي تعبر عن شخصية فنان فرد وموقفه وأن استلهمت عنصراً فولكلورياً .

إن المقصود بمسرح الفولكلور في مجتمع يحتفل بالتخطيط العلمي بضروب نشاطه يختلف بعض الاختلاف عن المسرح « الارتجالي » : إنه يحتفظ بالارتجال والتفاعل بينه وبين جماهير المتلقين ، وهو لا يكاد يعرف فاصلاً ما بين الأداء وبين ساحة الجماهير ولكن برامج مسرح الفولكلور تستوعب الفن المتطور والفن المستلهم من التراث الشعبي والإشارات



الصامتة والحركات الموقعة بالإضافة الى الأغاني الفردية والجماعية والموسيقى الخالصة التي تحتفظ بأصالتها الشعبية . وهذا التنوع يعنى فى كثير من الأحيان اشارة مسبقة الى الجماهير وقد يتطلب شرحا أثناء العروض ، أو على هوامشها للتمييز بين الفن الشعبى كما هو فى واقع أمره ، أو بصورة مقاربة لذلك الواقع ، وبين الافادة من التراث الشعبى فى الانتخاب والتطوير والاستلهام .

وهناك قول مأثور عن بعض المتخصصين فى دراسة الفولكلور وهو أن نصوصه المادية والمعنوية ، البصرية والسمعية تعرض العصور المتعاقبة فى اطار لحظة أو لحظات وتعرض فى الوقت نفسه البيئات الاجتماعية على اختلاف مراحل تطورها فى مشهد واحد يدل على تراكم الثقافة الشعبية ونزوع المجتمع المعقد الى التسوية بين وحداته . ومسرح الفولكلور يبصر الشعب فى اطار عرض واحد بمسار التعبير الشعبى فى أحقاب وقرون ويعرفه بروافد الفن الشعبى التى تجمعت على أرضه وخارج أرضه على السواء . ومهما اقتضت العروض من حرفية تجدها ضرورات الزمان والمكان ومطالب الجماهير المختلفة باختلاف المدينة والمصنع والقرية والبادية فإن طابع «الشعبية» هو الفاصل الأول والآخر فى التمييز بين ما هو جدير بمسرح الفولكلور وما هو جدير بالمسارح الفنية الأخرى . وهذه الشعبية هى التى تفرض على مسرح الفولكلور التدقيق الكامل المؤصل على التمييز بين التراث الشعبى وبين ضروب التعبير التى تقوم على الاحساس بالذات المفردة ، مهما كانت قدرتها على البث والاتصال بالناس . . ان الشعبية انما تصدر عن جماعة تحس كيانها الموحد الموصول على مدى التاريخ . واذا كان مسرح الفولكلور يستوعب ما تطور عن فن الشعب وما استلهم من أدب الشعب فإن هذا الاستيعاب لا يكون الا بالمقدار الذى يبرز الشعبية الأصلية بالمقارنة والموازنة بين الأصل ومرحلة التطور ومدى الاستلهام .

وليس من شك فى أن هذا المسرح الجديد سينشط - ولو بطريق غير مباشر - العمل الجاد على جمع التراث الشعبى وتصنيفه وتقديمه للدارسين والفنانين والقوامين على برامج التثقيف والتخطيط الثقافى . . ان قيام مسرح الفولكلور سيدفع مركز الفنون الشعبية وغيره من المؤسسات المماثلة الى مراجعة نشاطها وتقييم حصيلة ذلك النشاط وقد يجدد له أهمية حلقة أو نوع أو شكل من ركام المأثورات الشعبية . ولا بد من التكامل بين الجمع والدراسة من ناحية وبين العرض المرتكز على العلم والفن من ناحية أخرى . . لا بد من الأخذ والعطاء بين الدارسين وبين المشرفين على برامج التثقيف والعروض . . ربما كان هذا الأخذ والعطاء قائمين الآن وكان وجود مسرح الفولكلور سيضعف من التعاون بين العلم المحتفل بالواقع وبين الفن المعبر باستمرار وأصالة عن ذلك الواقع .

ان التفكير فى انشاء المتاحف الاقليمية التى تعرض الأزياء والأدوات والصور والنماذج لا يمكن أن يتكامل الا بجهود يكافئه ويعنى بالعروض الحية لفنون الكلمة والاشارة والحركة والايقاع . . المتحف الشعبى يستكمل الصورة المتخلفة من المتحف الأثرى ومسرح الفولكلور يقدم النموذج الحى الفعال لأشكال التعبير الشعبى ، ويبرز الثقافة الشعبية على تعقدها وتراكم عناصرها وهى تقوم بوظائفها الحيوية الاجتماعية والروحية .

ولقد حرص الدارسون للفولكلور العربى على ابراز النزوع التمثيلى فى التعابير الشعبية ، وردوا بذلك على أولئك الذين حكموا على العقلية العربية بنزعتها الى التجريد وقصور فطرتها عن التجسيم والتشخيص والتمثيل . ولا يزال هناك بين المثقفين من ينكر على العرب أدبهم التمثيلى ومن يتردد فى قبول الحجج التى قدمها أساتذة الأدب العربى ونقادهم ودارسوا الأدب الشعبى . والرأى عندنا أن مسرح الفولكلور - اذا أحسن تخطيطه والإشراف



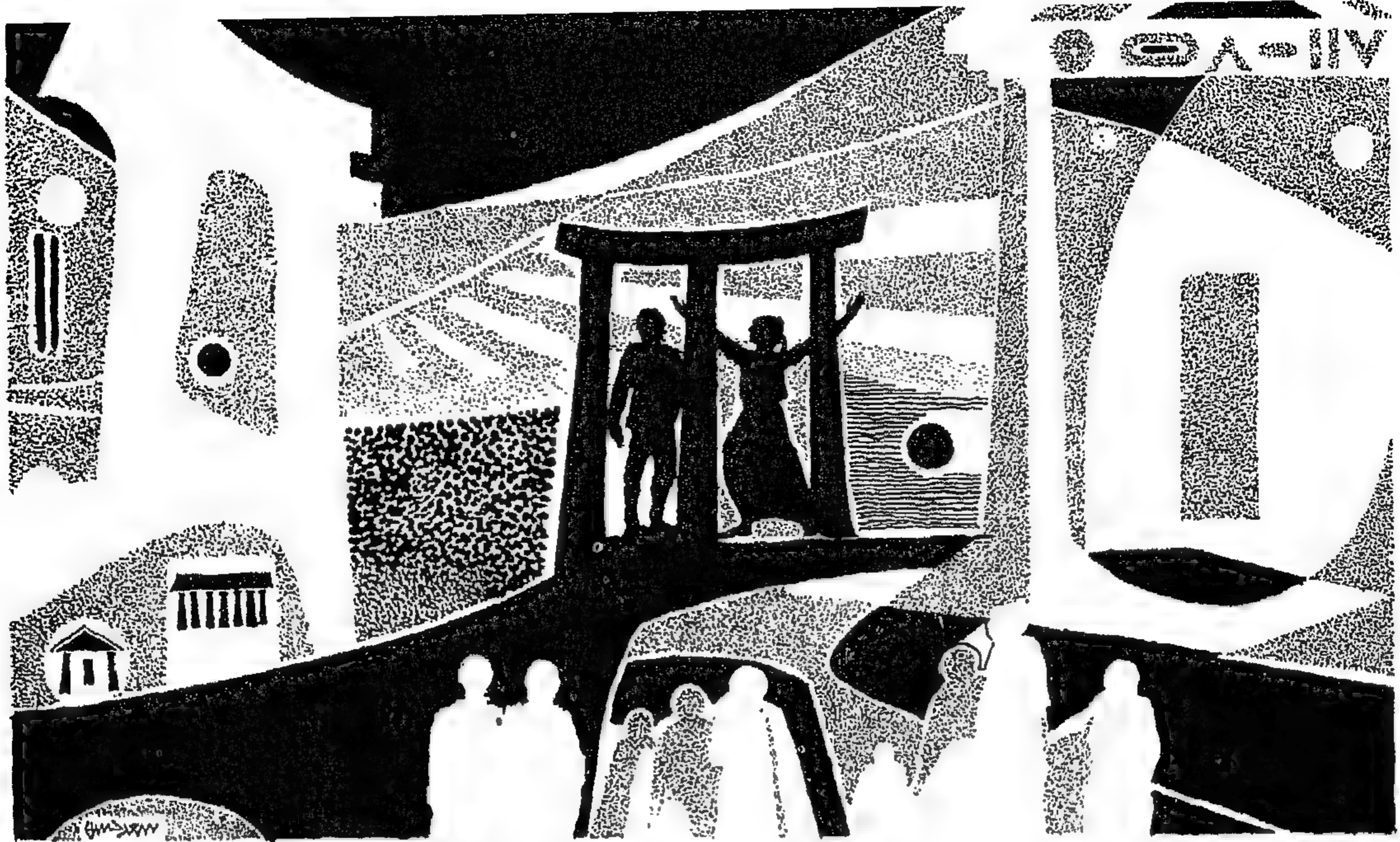
الواعى على برامجه - سيبدد ذلك القول المغرض الذى نشأ فى كنف المد الاستعماري
ابان القرن الماضي .. سيري المثقفون وغير المثقفين نماذج حية من عروض تمثيلية بسيطة
احتفظ بها الشعب وسأيرت تطوره وأنف منها التقليديون الذين انفصمت آثارهم الأدبية عن
المجتمع الذى نجحوا فيه وله .

ومن الانصاف للشعب العربى فى هذه المرحلة أن نسجل حيويته التى فرضت وجودها
على القرائح المعبرة بالفن ، على اختلاف وسائله .. ان الشعبية تطل برأسها فى الموسيقى
لفظا ولحنا وغناء .. وهى تمسك بريشة الرسم وتسجل لحظات تلخص أو تحكى
شعيرة أو طقسا أو تقليدا أو موقفا شعبيا .. انها تغلب على وسائل الاعلام الكبيرة وأجهزتها
.. وهذه الجهود كلها تحتاج الى تنظيم .. الى تدقيق .. الى تمييز بين ما هو شعبى أصيل
وما هو ضحك على الشعب .. وقيام مسرح الفولكلور سيقدم لها الشواهد الحية والنماذج
الأصيلة ومناهج التطوير والاستلهام وسيفتح أمامها آفاقا جديدة باستمرار لانه مطالب
بالكشف عن نصوص جديدة وأشكال جديدة ومضامين جديدة فى كل آن .. ولا يدفعه الى
ذلك التنوع فى البرامج استهواء للجماهير وإنما تدفعه بصيرة قوية واعية بشعبية الفن
وأصالته وضرورته .

وهناك تجارب كثيرة للعاملين فى الحقل الدرامى وهى تجارب تنشده مسابقة التطور فى
فنون الدراما العالمية . والذى لا شك فيه ان الأنواع التمثيلية الشعبية ، على سذاجتها ،
تعين القائمين على تلك التجارب اذ تخلصهم من الافتتان بالآليات المعقدة فى العروض والعمارات
الضخمة فى المناظر والمشاهد وتوجههم الى السباق المتواصل بلا توقف والتفاعل الحى بلا
خروج على حرفة الفن بين الدراما والجماهير .. ان مسرح الفولكلور سيمنح المؤلف العربى ،
والمخرج العربى ، والممثل العربى ، والرسم العربى للمناظر ، الخيط الاول الذى يبدأ منه
النسيج الفنى الواقعى الأصيل .

وقراء هذا المقال لا يغيب عنهم ما تردد عن كفاءة هذا الشكل أو ذاك من أشكال التمثيل
الشعبى ليكون النموذج المتكامل للدراما العربية ولعل « السامر » من الأمثلة الناطقة على صحة
ما يحاوله الفنانون التجريبيون فى مجال الدراما والتمثيل .

وما يقال عن العروض التمثيلية يمكن أن يقال عن الموسيقى ، فقد درجنا على أن نتصور
الالحان الشرقية بمقوماتها الزخرفية وطابعها التركى فى الغالب الأعم ، حتى اذا نبغ فى مجال



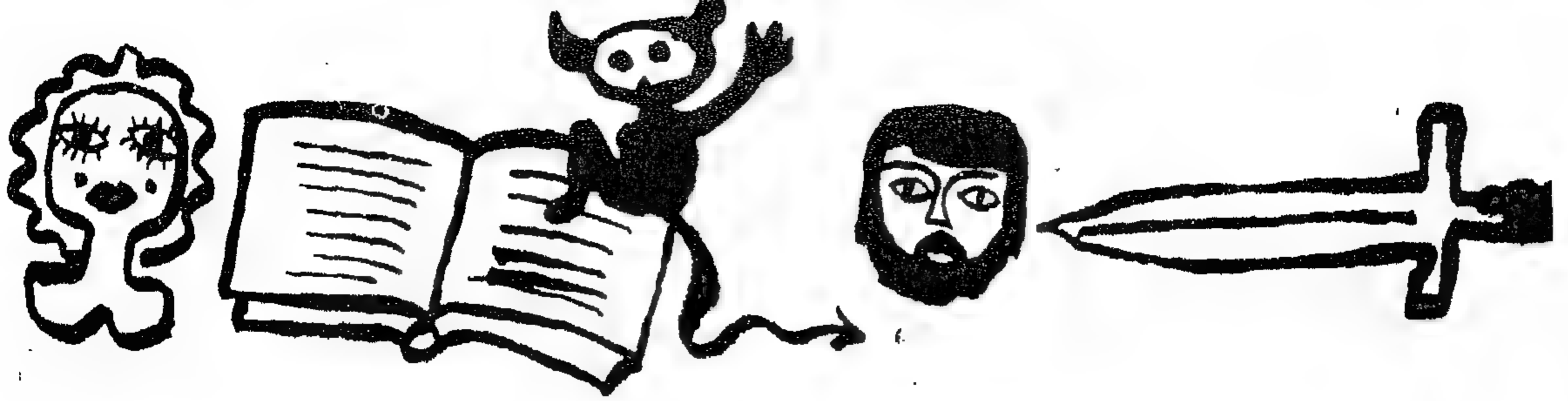
هذا الفن آحاد دفعهم الاقبال على تلحين الأوبريت الى ملاحظة الغناء الشعبي والموسيقى الشعبية ، وبدأنا نعدل من نظرتنا القديمة ونؤمن بأن لنا تراثا موسيقيا شعبيا لا يقل في أحيائه ودلالاته عما أثر عن شعوب اشتهرت بتراثها الموسيقى الشعبى .

ومما يدل على أهمية انشاء هذا المشروع ، وهو مسرح الفولكلور ، أن تنفيذه يكاد يكون استجابة شرطية لحاجة الجماهير الى أن تعرف نفسها من خلال تعابيرها الشعبية الأصيلة . والتراخى فى اخراجه الى حيز الوجود الفعلى يجعل التخطيط الثقافى قاصرا تعوزه حلقة أساسية من حلقات وسائل الاتصال بالجماهير بالكلمة النابضة والحركة المعبرة والايقاع الشعاعى . وسيؤكد مسرح الفولكلور وحدة التعبير الشعبى بين مختلف الجماعات ، لا فى الانماط والانواع والاشكال فحسب ، ولكن فى بعض التفاصيل التى تبرز انسانية الانسان قبل أن تعكس القسمات والملامح التى تفصح عن بعض الخصوصية المميزة لجماعة ما ، فى عصر ما ، فى بيئة ما . . . وكما تدفع البرامج الواعية الى تقوية الأواصر بين وحدات الشعب فانها تستطيع أن تعاون على التقريب بين الشعوب التى تتشابه مواقفها فى تحقيق وجودها وتحرير ارادتها وتنشيط حركاتها تقدما وصعودا .

ليست هذه الكلمات مجرد دعوة الى تنفيذ مشروع مسرح الفولكلور ، ولكنها خطوة ايجابية فى سبيل هذا التنفيذ . فالكلمات سلوك وموقف ، والآمال معقودة على أن يكون لقاء هذه المجلة مع قرائها فى العدد المقبل معبرا عن الاخبار بتنفيذ مسرح الفولكلور لتتفاعل جماهير شعبنا مع آدابها وفنونها وتراثها الثقافى ، والروائع التى تستلهم هذا التراث العريق المتنوع . وكل ما ننشده هو أن يكون التنفيذ جديرا بما عرف عن هذا الشعب من أصالة ومن نزوع حيوى الى التعبير بمختلف الوسائل عن مكنونات نفسه الجماعية .

ويستطيع المشرفون على برامج مسرح الفولكلور أن يوسعوا مجال اهتمامهم بحيث يستجيبون لنزعة الانسانية المكافحة الى الوحدة فتستوعب برامج هذا المسرح نماذج من آسيا وأفريقيا وغيرها . وإذا تم ذلك فان مسرح الفولكلور يصبح مفخرة من مفاخر شعبنا ، الى جانب استجابته لحاجة ثقافية وفنية وعلمية .

د . عبد الحميد يونس

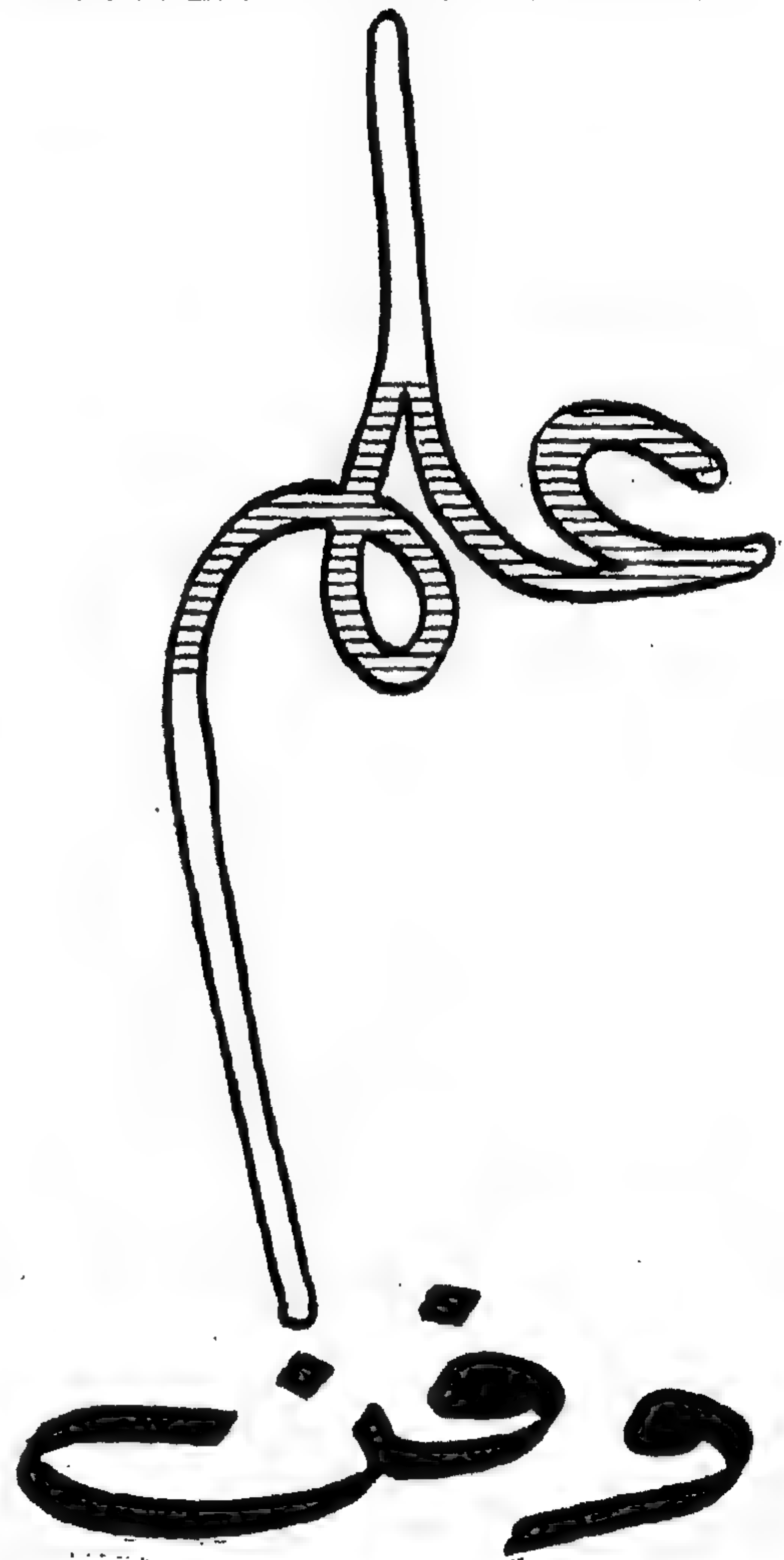


المأثورات الشعبية

تزخر المأثورات الشعبية (١) بكل جوانب الابداع الفنى للشعب مرتبطة بعاداته وتقاليده، كما انها حلقة متصلة متجددة دائما بين ما هو قديم أصيل من التراث الشعبى، وما هو حديث يستمد وجوده من حياة الشعب . وتقوم المأثورات الشعبية بدور أساسى فى نقل خبرات الأجيال السابقة الى الأجيال المعاصرة والمقبلة ، فى صورة واضحة ، بطريق مباشر أو غير مباشر . اذ يتناقلها الشعب تلقائيا يتوارثها الأحفاد عن الاجداد ، تنتقل من جيل الى جيل، كل جيل يصوغ ما توارثه صياغة جديدة تتفق مع شكل الحياة الجديدة التى يعيشها . يضيف من ابداعه شيئا جديدا أو يحذف مما توارثه أشياء لا تتفق مع نمو الحياة وتغيرها المستمر من أجل تحقيق بناء اجتماعى أكبر .

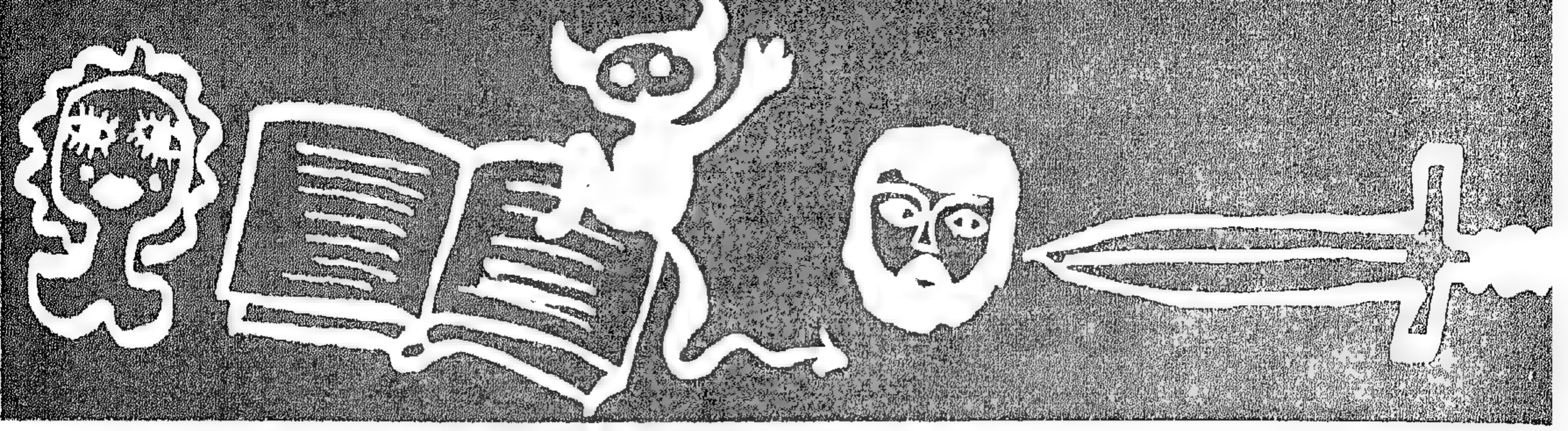
تنتقل المأثورات الشعبية شفاهة ، خلال ما يرويه الاجداد والابناء والأحفاد . من خلال ما ينقله الآباء للابناء من تجارب وخبرات خلال ممارسة أشكال العمل اليومى ، أو فى حلقات السمر وجلسات الانس .

أثناء الخروج للصيد أو ركوب البحر . . فى الزراعة ، أثناء الحرث وبذر الحب والرى والحصاد . . عند حفر الآبار وبناء المنازل . . فى نسج الخيوط وتطريز الثياب . . حين التعرف على مظاهر الطبيعة واستقراء مظاهر البيئة . فى الاحتفال بفيض الانهار أو سقوط



بفهم ، صفوت كمال





فالمأثورات الشعبية تعمل على تأكيد الروابط الاجتماعية كما أنها تؤكد القيم الروحية والفكرية للمجتمع وتكشف خلال أدائها وممارستها عن المفاهيم والمقولات الأخلاقية والدينية والاجتماعية التي يعتنقها أبناء المجتمع .

المأثورات الشعبية بين النغم والكلمة واللون

تتعدد أنماط المأثورات الشعبية وتنوع طرزها بتعدد وتنوع وسائل التعبير التي يستخدمها الإنسان ما بين تعبير أدبي ، يعتمد على الكلمة الشفاهية ، مصاغة في قصة أو حكاية أو تكون مثلاً دارجاً وحكمة سائرة أو تشكل لغزاً يثير في ذهن السامع رؤى ذكية لواقع الحياة . فهي تبين أو تشير إلى تجربة مر بها غيره ، وخبرة اكتسبها إنسان آخر أو ترمز إلى موقف إنساني . . . وقد تكون الكلمة منظومة في شعر أو أغنية تضيف على التعبير الأدبي طابعاً فنياً وسمات متميزة وتعطى من خلال النغم والإيقاع شكلاً تعبيرياً ، فيبدع الحنان ويركب إيقاعات متداخلة بسيطة أو معقدة ، تعبر عن خفقات وجدانه المتألف مع الوجود الإنساني الذي يعيشه ، والطبيعة التي يشتمل عليها وجوده فتخرج موسيقاه متجانسة مع ظروف الحياة التي يعيشها والسلوك الاجتماعي الذي يلتزم به .

الأمطار . في كل مناسبة من المناسبات التي تزيد الحياة خيراً ونماء . . في مختلف أنماط العمل اليدوي والسلوك اليومي للجماعة الإنسانية . فالمأثورات الشعبية، إبداع مستمر تنمو بنمو المجتمع ، وتزدهر بازدهار حضارة الإنسان . هي تعبير تلقائي عن احساس الإنسان بقيم الخير والحب والجمال السائدة في مجتمعه . وهي بطبيعتها ، تعبير فني حي نشيط عن تجربة الإنسان التي يعيشها خلال صنع الحياة يعبر بها عن تفاهمه مع بيئته ، ومجتمعه الإنساني ، ويؤكد بها ذاته وشخصية الأمة التي ينتمي إليها .

من خلال دراسة أنماط الفنون الشعبية يمكننا التعرف على القدرات الفنية التي يملكها الإنسان وقيمه الجمالية التي صنعها لتتوافق مع مجالات الطبيعة التي تحوطه وأسباب الحياة التي يعيشها . يعبر بها عن وعي وبارادة حرة فعالة ، عن موقفه الإنساني من تجربة الوجود وتشتمل على التجربة الحسية والإدراك الفكري والنظرة التأملية والتذوق الجمالي والاحساس الشعري وتحقق في النهاية صورة تكاملية عن شخصية المجتمع تعبر في نفس الوقت عن الثراء النفسي والفكري للمجتمع . تجمع بين التراث الذي توارثه خلال الحقب التاريخية التي مر بها المجتمع ، وبين التجربة الحية المستمرة التي يصوغ نتائجها في حياته الحاضرة يزيد بها ومنها قوة البناء الاجتماعي .



وقد تكون وسيلة التعبير في الابداع الفنى الشعبى ، غير الكلمة والنغم والايقاع ، الخط والكتلة والمسطح اللونى يستخدمها في تشكيل طرز وأنواع ابداعه الفنى ، في تكوين وحدات تشكيلية تتميز بها فنونه التشكيلية والتطبيقية فيقدم بوسائل أخرى صوراً من تذوقه الجمالى وتحدد ملامح ابداعه الفنى . بجانب الكلمة والنغم والايقاع والموسيقى ، والخط والكتلة والمسطح اللونى ، يعبر الانسان عن أحاسيسه ومشاعره ، بالايقاع الحركى، يكون به حركات راقصة تجمع بين الايقاع التعبيرى والفن التشكيلى ، من حيث أن الحركات الراقصة هي ايقاع مطلق ، وتشكيل كتلة متحركة في الفراغ ، تتخذ أوضاعاً متعددة ومتجددة بما يقدمه الراقص من حركات حية سريعة أو بطيئة ، مع ما يستخدمه الراقص من أدوات أو آلات تساعد على التشكيل الفنى للحركات الراقصة وما يرتديه من أزياء تعطى تكويناً عاماً للرقصة ، وتشكل بألوانها وأدوات الزينة المصاحبة لها لوحات حية نشيطة ، مثله في ذلك مثل الفنان التشكيلى الذى يشكل لوحات فنية أو كتلا من النحت متعددة الاوضاع والاشكال . أو كما يشكل الفنان المعمارى كتلا ثابتة من البناء الجميل . وقد نلاحظ أحياناً ارتباطاً واضحاً بين شكل العمارة والنحت فى المجتمع وشكل حركات الراقصين والتكوين العام للرقصات ، يرتبط ذلك من ناحية أخرى بالعادات والتقاليد والمعتقد الدينى لكل مجتمع . هذه الاشكال المختلفة من الابداع الفنى الذى يمارسه الانسان فى حياته اليومية الجارية ، سواء كان ذلك من الفنون القولية التى تعتمد على الكلمة ، أو الفنون التشكيلية التى تعتمد على الخط والكتلة واللون هذه الاشكال الفنية المتعددة ، يبدعها الفنان الشعبى تبعاً لقواعد الحياة والعرف الشائع بين أبناء المجتمع . يلتزم فى ابداعه بما هو سائد فى مجتمعه من مقولات فكرية وأنماط السلوك الاجتماعى السوى .

والابداع الفنى حينما يمارسها الانسان العادى ويستخدمها فى حياته اليومية الجارية تلقائياً ، كثيراً ما تكون متداخلة فى وحدة تكاملية ، فترتبط الاغنية مع الحركة الايقاعية المصاحبة لها . وتشترك الحركة الايقاعية مع الزى الذى يرتديه الانسان أثناء الايقاع الحركى فيعطى تعبيراً فنياً أكبر وأشمل يتناغم مع الايقاع المصاحب للغناء ، كما يأتلف الايقاع مع اللحن الموسيقى المصاحب للرقص وتتناغم ايقاعات الأزياء مع ايقاعات الرقص والغناء وقد نلمس كذلك تشابهاً بين الوحدات الزخرفية التى يزين بها الفنان الشعبى آلاته الموسيقية والوحدات الزخرفية التى يزين بها ثيابه . بل قد تتماثل هذه الوحدات مع الوحدات المنقوشة على واجهات البيوت والبوابات الخشبية ، وقطع الأثاث والأدوات النفعية داخل البيت . فتقدم كلها معاً شكلاً عاماً يعبر عن الطابع الفنى للمجتمع وتتكامل فى نفس الوقت مع وعى الانسان لموقفه على أرضه وارتباطه بتراثه الحى وما ترسب فى أعماقه من قصص السابقين وأساطير الأولين .

المأثورات الشعبية والاصالة الفنية

هذه الجوانب المختلفة من الابداع الشعبى الفنى المتكامل ، حينما نحافظ عليها إنما فى واقع الامر نحفظ بها القيم الجمالية والخصائص القومية التى صنعها المجتمع خلال الاجيال المتعاقبة وحينما نسعى الى تنميتها وتطويرها فانما نسعى الى الكشف عن مجالات جديدة لالهام أصيل ينبثق فى الوعى الاجتماعى للجيل المعاصر وما يليه من أجيال ، الهام ينبع من واقع الخصائص القومية ، تؤكد له احساس الانسان وتذوقه لما تزخر به حياته من ثراء فنى ، وادراك عام بكل ما فى مجتمعه من قيم فاضلة .

بدراسة عناصر الابداع الشعبى وتحليل مضامينها على أسس علمية يمكننا أن نكشف

هذه الاشكال المتنوعة من المأثورات الشعبية

الغطاء عن أروع ما عرفه الانسان من تجربة حية وخبرة شفهائية صنعها وعاشها خلال حقب الزمان ، ونقدم عن طريقها مجالات فسيحة لابداع جديد لفنانين محدثين ، يدركون مسئوليتهم الفنية ازاء مجتمعهم ، فيخرج ابداعهم الجديد معبرا عن أصالة القديم ومكتملا بطرق التعبير الفني الحديثة ليكون العمل الفني الجديد هو تعبير حديث عن مزاج المجتمع في نهضته الحديثة . يجمع بين القديم في أصالته والحديث في روعته .

وللشعوب العربية مآثوراتها الشعبية

واذا تأملنا مآثوراتنا الشعبية العربية ، سنجدوها تمتد الى آفاق بعيدة في غور الزمن . وتنطلق الى باحات واسعة على امتداد المكان راسخة بأوتاد قوية عميقة من التراث متماسكة بأواصر الحضارة .

لقد أعطى الانسان العربي للمجتمع الانساني العالمي ، الكثير من المعرفة ، وفتح طاقات كبيرة في الادراك العام لموضوعات الحياة انبثقت منها اشاعات المعرفة وسطعت من خلال ما حفظه ، وحافظ عليه من التراث الانساني ، قيما نابضة بقدرات الانسان الخلاقة وتقاليد السلوك الانساني السوى وظلت فنونه وخاصة فنونه الشعبية ، شكلا من أشكال هذا التعبير المستمر الذي يوضح الكثير عن قدرات الانسان العربي في اعطاء الحياة سمات جمالية وتذوقا شاعريا سواء كان ذلك في البادية أو على شاطئ البحر ، في الوادي الخصيب أو أعلى الجبال . . . في المدينة وحياة الحضر . . . في فترات الراحة أو ساعات العمل في أوقات العسر أو اليسر ، يقدم دائما كل يوم ، شيئا جديدا يزيد من ثراء الحياة ، يعمق سعادته وسعادة غيره ، يصنع حياته وفق ارادته ، ويصوغ خلال ممارسته بهذه الحياة أجمل ما عرفه التراث الانساني من أشكال الابداع الشعبي . فالكلمة الحلوة وصانعها ، والشعر المتناغم مع ايقاعات ركب الحياة ، هو مبدعه والحكاية الفنية ذات البناء

الدرامي والتصوير الواقعي هو مؤازرها ، يجمع فيها بين سحر الاسطورة وتخيلات الواقع ، يصور من خلالها أحداث البطولة ، وروح الفروسية ، وصور التعاطف الانساني النبيل ، ومواقف الحب الخالدة . ومن الخط المتكسر شكل وحدات زخرفية تعتبر سمات أساسية في الفن العربي سواء في نقشه على الخشب أو تكفيت المعادن أو في النسيج . بهذه الوسائل وغيرها من وسائل التعبير الفني عبر الانسان العربي عن احساسه العميق بالوجود الانساني داخل ذاته أو خارجها ، عن فكره وتأملاته ، وتجريده للواقع المحسوس واعطاء التجربة المادية مقولات فكرية وأخلاقية واجتماعية تتوافق مع ايقاع الحياة يفوق بابداعه المستمر حدود الزمان وينطلق بقيمه خارج حدود المكان . فقد حمل الانسان العربي منذ زمن بعيد مسئولية صنع الحضارة والحفاظ عليها ، يعطى دائما أكثر مما يأخذ ، وحينما يأخذ ، فانما يأخذ ليعطي من جديد شيئا أفضل وأعمق ، يعلى به قيمة الانسان ، ويحقق كيانه ككائن يفوق سائر الكائنات .

ظلت المنطقة العربية منذ القدم ، مجالا رحبا لالتقاء حضارات انسانية وثقافية متعددة . من هذه اللقاءات بزغت معارف متنوعة وطرز وأنماط من الفنون متميزة ، متأثرة بثقافات وفنون المجتمعات التي التقت بها الثقافة العربية سواء خلال رحلات التجارة أو الحرب . وتأثرت ثقافتنا وفنوننا بصفة عامة بثقافات وفنون البلاد المختلفة .

الاغاني الشعبية وروح الشعب

وليس من شك في أن الأغاني الشعبية تعد مقياسا من مقاييس التعرف على ذوق وحضارة الامم ، كما انها صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر الاجتماعية والوجدان الجمعي للشعب . كما انها مصدر هام من مصادر التعرف على التراث الشعبي الادبي ، وموضوع هام في الدراسات الفولكلورية ، لما تتضمنه من

تصوير لفكر ووجدان الامة . فالاغاني الشعبية تؤدي كضرورة من ضروريات الحياة اليومية للمجتمع ، كما تستخدم الاغاني الشعبية كوسيلة من وسائل التعرف على المستوى الفكرى للمجتمع من خلال تركيباتها اللغوية والادبية وتألفها اللحني وتداخل ايقاعاتها الصوتية والموسيقية . ونظرا لما تؤديه الاغنية الشعبية من وظيفة اجتماعية بطبيعتها كتعبير مباشر عن الممارسة اليومية للحياة ، يهتم بها علماء الاجتماع ودارسو الاتجاهات الذاتية للشعوب ، والمتخصصون في اللهجات وعلوم الموسيقى . فالاغنية الشعبية تجمع في داخلها بين قيم الشعب المتوارثة وأسلوب معيشة حاضرة وتطلعات مستقبلية تعبر في نفس الوقت عن عادات وتقاليد المجتمع بما تحتويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية . ومن خلال دراستها نتعرف على النظرة التأملية للشعب وتجربته العملية في صنع الحياة واعطائها فيما تؤكد وجوده الانساني وفق ارادته وظروف البيئة التي تحوطه ، وما يضيفه الانسان من تطور خلاق لجوانب الحياة في مختلف المراحل التي مر بها المجتمع .

الوقت لاعطاء الجهد المبذول في العمل استجابة نفسية لدى العاملين، فيخفف الاحساس الشاعري عناء العمل ومشقته . . وتعطي كلمات الاغنية بما تحمل من دلالات ومعان بهجة لدى الانسان تبعد من كيانه الاحساس بالتعب .

من الملاحظ أن كلمات الاغاني نفسها يختارها الفنان الشعبي بدقة وعناية حتى تكون الدلالة التي تحملها الكلمة والمعنى الذي تتضمنه متجانسة مع ظروف الأداء ، بذلك تتنوع الاغاني بتنوع مجالات الأداء . فالاغاني التي يرددها البحارة أثناء التجديف تختلف لفظا ولحنا عن الاغاني التي تردد أثناء انزال أو رفع الشراع أو جر المرساة .

والاغاني التي يرددها فرد واحد يقوم الآخرون بالاستماع اليها تختلف عن تلك التي يقوم شخص واحد بغناء فقرات منها ثم تشاركه المجموعة في ترديد مقاطع معينة منها . أو بترديد فقرة خاصة . كما تتباين هذه الاغاني عن تلك التي تؤدي جماعيا ولا يظهر فيها دور الفرد واضحا .

ومن الاغاني ما يصاحب الرقص أو بالعكس اذ يصاحبها الرقص ، فنجد هذه الاغاني تصاغ لتتفق مع حركة الراقصين ، واللحن والايقاع المصاحبين للراقصين . فيكون للأغنية الدور الاساسي وللرقص دور مكمل أو بالعكس . . وقد يتداخل هذا مع ذاك فتكون الاغاني نفسها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحركة الراقصة وقد يقوم كل بدور مستقل رغم الاشتراك في مناسبة الأداء وذلك مما نلاحظه أحيانا في أغاني رقصات العرضة يبدأ المغنى بالغناء ثم تبدأ بعد ذلك الحركات الايقاعية أو يبدأ الرقص ثم تردد الاغاني .

ومن الاغاني ما هو غير هذا أو ذاك . فهو غناء فردي . يؤديه الانسان في لحظات انفراده مع نفسه في مركبه الصغير حينما يخرج للصيد أو في سيره ، يردده لاضفاء البهجة على الحياة

فالاغنية تتكون من كلام منظوم ولحن موسيقي وایقاع خصائص الاغاني الشعبية . ويتشكل أداء الأغنية حسب ظروف ممارستها أو ايقاعات الكف أو صوت الآلات المصاحبة للأداء وظروفه ومناسباته . كما تقوم الآلات المصاحبة للأداء بدور أساسي في تنوع الشكل الغنائي . كما تحدد مناسبات الحياة الاجتماعية اليومية للشعب شكل الأداء وطريقته . فمثلا أغاني العمل يحدد طريقة أدائها شكل ووسيلة العمل نفسه . لان طريقة العمل تحدد حركة التنفس . بين بطيء وسريع وعميق . وبالتالي تحدد حركة الشهيق والزفير شكل التقطيع الصوتي الذي هو أساس الأداء الغنائي . وحركة التنفس تتنوع تبعا لسهولة العمل أو صعوبته كما أن كيفية الحركة أثناء العمل تساعد على أن يكون الأداء الغنائي عاملا مساعدا وهاما في نفس

وتبديد الوحشة والشعور بالوحدة والصمت .
وقد يكون مناجاة ذاتية أو مناجاة لطفل رضيع
كذلك الأغاني التي ترددها الأمهات في تهنين
الأطفال . ومنها ما هو مجرد ترانيم يتغنى بها
الإنسان منشدا حالته ومصورا مشاعره . سواء
كان ذلك عن شوق عميق لمحبوب أو حزن دفين
لفراق عزيز أو دعاء للسماء . أو آمنيات يطلقها
كأهازيج . . . ومنها ما يكون متتاليات لغوية
تصاحب اللعب . أو لتثير في ذهن السامع رؤى
ذكية وتأملات سريعة لجوانب الحياة التي
تحوطه . . . يعبر بها في لقطات سريعة صغيرة
عن حياته كإنسان ، والطبيعة التي يطالعها
والبيئة التي يعيشها .

**لذلك كان من الضروري حينما ندرس
الأغاني الشعبية أن نلتفت الى مناسبة أداء كل
أغنية . من الذي يؤديها ، وما هي الآلات
المصاحبة لها ، سواء كانت أدوات عمل أو آلات
إيقاع أو آلات موسيقية وأن نتعرف على وظيفة
الأغنية من الناحية الاجتماعية ، ودورها الثقافي
في التربية النفسية لأبناء المجتمع . ثم نحلل
مقولاتها الاجتماعية بما تحمل من قيم وأفكار ،
وندرك بالدراسة ، الشكل الفني الذي
يستخدمه الشعب للتعبير عن أحاسيسه
وخلجات وجدانه ورؤى مخيلته وواقع منطقته .**

حينما نعرف شكل الأغاني الشعبية
ومضامينها ، والدور الوظيفي الذي تقوم به
في إثراء حياة الإنسان وإعطاء ممارساته لجوانب
العمل اليومي والحياة طابعا خاصا ، هو مزيج
من فكر الإنسان ووجدانه ، ذكريات ماضيه
وأحداث حاضره ورؤى مستقبله ، حينما نعرف
ذلك ، يكون في مقدورنا أن نصنع شيئا جديدا
يضيف لمأثورات الشعب الغنائية أنماطا جديدة
تؤكد خطى الإنسان في طريق الحياة النامية
وقيم الحياة الفاصلة . ويكون العمل الفني
الجديد هو تنمية واعية لما هو موجود وما كان
موجودا من قبل ويحدد في وضوح معالم الأداء
الفني للمجتمع . حينما نحقق ذلك ، تقوم صلة

وطيدة بين ما هو قديم متعارف عليه ، وما هو
حديث نهذف الى تأصيله . فتخرج أغانينا
الشعبية ممتزجة بالقديم في أصالته والحديث
في بهائه وروعته . معبرة في نفس الوقت عن
مزاج الأمة ، والواقع الجمالي الذي يعايشه
المجتمع وتساعد على تحقيق البناء الاجتماعي
الذي تسعى الى تحقيقه في أبهج صورة وأصدق
تكوين .

والفنان الواعي الحديث ، لا بد له أن يلتفت
الى كل أشكال الأداء الفني في مجتمعه ، وأن
يلتفت الى تنوع الأغاني تبعا لتنوع أنماط
وطرز الحياة نفسها سواء كانت أغاني عمل ،
مما يؤدي أو كان يؤدي في البحر أو البادية
أو مما هو شائع في المدينة . وأن يتعرف على
الأغاني التي تردد في المناسبات العائلية ، في
الزواج وختم القرآن مثلا ، وركوب البحر لأول
مرة أو في مناسبات وطنية وقومية ودينية .
أو مما يردد في ساحات اللعب أو حلقات الانس
وحلقات السمر داخل البيت وخارجه ،
ويستلهم منها ما يصوغه في إبداع فني حديث
تتناغم فيه الاحاسيس والمشاعر مع العادات
والتقاليد . . . ويدور في عمله الحديث الدور
البطولي لمجتمعه حينما صنع حياته على أرضه
في تآلف فني طروب تتوافق فيه إيقاعات الحياة
مع تأملات الفكر .

**فمسئولية الفنان الحديث في مجتمعنا هي
مسئولية مزدوجة : التعرف على القديم وإعطاء
الحديث في صورة تكاملية ، وعمل إنساني
جميل .**

حينما نتحدث عن الأغاني الشعبية لابد لنا
أن نلتفت الى الفرق بين الأغاني الشعبية
بمعناها العام والأغاني الشعبية بمعناها الخاص .
فالأغاني التي يرددتها الشعب ومعلوم مؤلفها
وملحنها هي أغاني استجاب إليها الشعب
وقبلها . . . سواء أنتقلت اليه عن طريق وسائل
الاعلام أو عن طريق التردد المباشر مع صاحبها
وهو ما يمكن مجازا وصفها بالشعبية لانتشارها

وذيوعها • أما ما هو من ابداع الشعب نفسه - مجهول مؤلفها - وقد تمتد الى أجيال متعاقبة فهي التي يمكن أن نصفها بالشعبية لانتمائها للشعب نفسه وهو موضوع الدراسات « الفولكلورية » كما أنها تمثل قطاعا هاما في التراث الشعبي وتعتبر من أهم معالم المآثورات الشعبية « الفولكلور » • والاغانى الشعبية موضوع حديثنا هذا ، هي تلك الاغانى التي تدخل فى نطاق « المآثورات الشعبية » لا تلك التي تعتبر شائعة • والفرق بين هذه وتلك هو الفرق بين ما هو متوارث وشائع وغير معروف صاحبه ، ويعتبر الشعب صاحبه ، وبين ما هو مصنوع فى فترة معينة ومعروف صاحبه • فالفرق هنا مثله مثل الفرق بين المنتج والمستهلك أو المستقبل • فالاغانى الشعبية الاصيلية والفولكلورية هي من نتاج الشعب نفسه وتنتمى الى جماعة الشعب قد أبدعها فرد ما ولحظة الابداع الفردى كانت هي نفسها لحظة التبنى الجماعى للشعب ، نماها وطورها وتناقلت من جيل الى جيل ، وكل جيل يضيف شيئا أو يحذف أشياء • فالاغانى التي أبدعها الشعب وسواها عملا فنيا متكاملا يعبر عن خصائص ومزاج الامة هي الاغانى الشعبية ، أما تلك التي تقبلها جمهور المستمعين رغم شعبيتها فانها تعبر عن مزاج معين فى فترة محدودة ، قد تمتد أو تقصر •

أما الاغانى الفولكلورية التي تنتمى الى الابداع الشعبى فهي تلك التي استمرت على مدى واسع ، وأصبحت تمثل نتاج الجماعة الانسانية فى مجتمع ما • كما توجد أغان معلوم مؤلفها وملحنها ، تعتمد على جوانب من المآثورات الغنائية ، ولكنها خضعت لعمليات تطوير أو تغيير فى نصها أو لحنها • هذه الاغانى هي بالفعل أقرب أنواع الاغانى الى الاغانى الشعبية • فهي تعتمد على ما أبدعه الشعب أصلا ، ثم ما أضافه أو أضفاه الفنان من تجديد • هذه الاغانى رغم أنها ليست من نتاج الشعب ، إلا أن المهتمين بالدراسات الفولكلورية يتقبلونها، من حيث أنها تعتمد على جوانب من المآثورات



الشعبية ، وتسعى الى تأصيل الجديد بأسس من الابداع الشعبى القديم الاصيل .

جدير بالملاحظة أن ننتبه الى أنه حينما نذكر الاغانى الاصيلية ، لا نقصد بها أنها أغان قديمة قدما زمانيا فحسب أو أن صاحبها قد غفل التاريخ عن الاحتفاظ باسمه أو أن الشعب تناسى صاحبها فغفل اسمه ، أو أنها كانت شائعة فى الماضى ثم توقفت عند حقبة معينة من الزمن أو فى مرحلة من المراحل ، ونسعى نحن الى احياؤها من جديد . ليس هذا هو المقصود بلفظ « الاصيل » . فالأصالة فى الابداع الشعبى لا تعتمد على البعد الزمنى للعمل الفنى ولكن تعتمد أساسا على أسلوب التعبير والخلق الفنى الذى استخدمه الشعب ، يجمع بين النظرة الفكرية للمجتمع ، والحساسية الوجدانية التى يتمتع بها الشعب . هذا الأسلوب « الشعبى » فى التعبير والخلق الفنى أبدعته الاجيال المتتالية ، كل جيل صنع فيه شيئا وصاغ منه عملا مكتملا الى أن سواه بشكله الراهن ، يكتسب من كل جيل حيوية واستمرارا . هذه الحيوية وهذا الاستمرار هما من الصفات الأساسية الرئيسية لموضوعات ومواد المأثورات الشعبية بصفاتها ابداع حتى نشيط مستمر . كان موجودا فى الماضى ولا يزال يمارس فى الحاضر ويحمل مقومات اجتماعية تنبئ باستمراره فى المستقبل . أما ما كان ولم يعد بعد كائنا ، ما كان فى الماضى ولم يستمر للحاضر ، فهو من موضوعات الدراسة التاريخية ، ومجال من مجالات البحث فى التراث الشعبى لا المأثورات الشعبية ، فالمأثورات الشعبية مادتها ما كان موجودا فى الماضى وما زال يمارس فى الحاضر وإن أصابه بعض التغير . بتقدير أن الحياة الاجتماعية فى تغير مستمر فالمأثورات الشعبية بطبيعتها ، مادة حية ، مستمرة جارية ، تنمو بنمو المجتمع لا فضل فيها لجيل سابق على جيل لاحق ، ولا يتميز فيها جيل لاحق على جيل سابق ، فالكل يصنع حلقة متكاملة هى الشكل النهائى للعمل الشعبى الفنى ، أبدعها الشعب تلقائيا

يصور من خلال موضوعاتها قصة الحياة على أرضه . وتحمل قيمها عناصر من مقومات وجوده الانسانى الحى النشط . فالابداع الشعبى - وهو موضوع علم الفولكلور ومادة المأثورات الشعبية - هو عمل حى مستمر ، يعبر عن ذات المجتمع واتجاهاته الذاتية بأسلوب فنى خاص . يتوافق مع التراث ويتناغم مع البيئة . لذلك كان علم المأثورات الشعبية فى حاجة دائما الى علم التاريخ والاجتماع ، كل له منهجه وأسلوب دراسته ، وكل يشترك فى موضوع واحد ، هو الانسان هذا يدرس قصة الانسان وذاك يتعرف على أشكال السلوك الاجتماعى . ودارسو المأثورات الشعبية يسعون للتعرف على مضمون الابداع الفنى وأساليبه وأشكاله ، فى محاولة للكشف عن الخصائص الذاتية والقومية للمجتمع . فالمأثورات الشعبية هى تعبير عن ذوق المجتمع وخبرته ، وتجربته الحية ، وقدراته فى اعطاء الحياة طابعا فنيا متميزا ، فالمأثورات الشعبية، ابداع فنى ، مع كونها ممارسة ضرورية وتعبير تلقائى لذلك ، حينما ندرسها لا بد لنا أن نلتفت الى دورها الوظيفى فى المجتمع ، إذ أنها ليست بمعزل عن سائر مجالات العلوم الانسانية . مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخصائص القومية والتاريخ الاصيل للمجتمع ومادتها الشفاهية هى موضوع من موضوعات الدراسات اللغوية والصوتية تساعد فى التعرف على المجال الجغرافى لانتشار النصوص الشفاهية واللهجات . ومن الطبيعى أن تكون الاغانى موضوعا من موضوعات العلوم الموسيقية ودراسة تاريخ الآلات الموسيقية وامكانياتها الفنية ، لما للآلات من دور أساسى فى تكوين الألحان المصاحبة للاغانى . فالأغنية تجمع بين الكلمة المنظومة واللحن الموسيقى ، بأنغامه وإيقاعاته ، سواء كانت مركبة فى لحن بسيط مفرد أو لحن تألفى متداخل النغمات والإيقاعات تؤدى بمصاحبة آلات أو يؤديها انسان واحد بمفرده أو يشترك مع مجموعة بشرية فى أداء جماعى متكامل أو يقوم بالأداء فرد واحد ويصاحبه أداء جماعى .

هذه العلوم الانسانية التى ذكرناها ، هى علوم مساعدة لدارسى الفولكلور . وحينما يتناول دارسو الاجتماع أو اللغة أو الصوتيات أو اللهجات أو التاريخ أو غير ذلك من العلوم التى تهتم بالانسان ككائن حى مفكر فانما يتناول كل دارس للمادة الشعبية من خلال زاويته العلمية ومجاله الخاص ، ومن خلال تفسيرات كل علم يجد الباحث الفولكلورى مادة تساعد فى التعرف على كوامن الابداع الشعبى . سواء فى طرق التصنيف أو التحليل أو الكشف عن المؤثرات المختلفة فى مواد المأثورات الشعبية . وارتباط المادة الابداعية بدورها فى المجتمع . فمثلا أغاني العمل تختلف باختلاف أشكال العمل والادوات المستخدمة فيها . فمثلا الاغاني التى تردد فى الزراعة تتنوع بتنوع نوع العمل من حرث وبذر وري وحصاد - كذلك بالنسبة لأغاني المناسبات العائلية تختلف باختلاف المناسبة فأغاني الخطبة غير أغاني عقد القران والأغاني التى تردد فى حفلات الزفاف تختلف عن هذه وتلك - ومنها ما يردد فى المناسبة ككل وقد يردد فى غير هذه المناسبة مما هو تعبير اجتماعى عن الفرح، فرح الانسان بالحياة . لذلك كان من الضرورى عند بدء أى دراسة لأى مادة من مواد المأثورات الشعبية ، تصنيفها تصنيفا علميا حتى تكون المواد المتشابهة كل مع بعض . سواء كان التصنيف حسب الموضوع الذى يدور حوله الابداع الشعبى فى المادة التى ندرسها أو حسب وظيفته الاجتماعية ومناسبة أدائه ، أو تبعا لنوعية المؤدى ، رجالا أو نساء أو أطفالا ، أو حسب التقسيم الاجتماعى لفئات كل منهم . وقد يكون التصنيف الاساسى للأغاني الشعبية حسب انتشارها فى قطاعات مكانية وجغرافية . ثم تقسم المادة المجموعة من كل منطقة حسب نوعيتها وموضوعها . أو تبعا للفترة الزمانية التى ظهرت أو انتشرت فيها . هذا التصنيف العام ، مرتبط أساسا بطرق التحليل واستخراج العناصر الاساسية فى كل مادة شعبية . فمثلا فى ميدان الاغنية الشعبية نجد أن كثيرا من الاغاني متشابهة بدايتها وأحيانا

خاتمته . ولكن تختلف فى تركيبها العضوى وموضوعاتها الاساسية . وهذا مما يشكل صعوبة كبيرة لو رتبنا الشعبية حسب مطالعها وبداية كل أغنية . لذلك كان من الافضل تصنيف الاغاني الشعبية أو الحكايات الشعبية حسب موضوعاتها الرئيسية بعد استخلاص عناصرها الاساسية . فالاعمال الفنية التشكيلية تصنف حسب موضوعاتها الرئيسية عمارة وأزياء وأدوات نفعية مثلا ثم يصنف بالتالى كل نوع حسب عناصره الرئيسية فى وحداته الزخرفية . وكذلك بالنسبة للأحان - تبعا لنوعية الأحن ثم طبقا للحركة الاساسية فى اللحن (الموتيف) وفى الحكايات نفس الشيء تبعا للموضوع العام ثم طبقا للتقسيم الدقيق للعناصر الاساسية التى تشكل الاحداث المحورية فى القصة أو الحكاية . وفى الاغاني نفس الشيء . والتصنيف حسب العناصر الاساسية يحتاج منا أولا التعرف على كيفية استخلاص العناصر الاساسية التى تعتبر محور العمل الفنى . وهذا يحتاج الى ادراك تام بشكل الحياة التى يعيشها المجتمع والعرف على الدلالات السحرية الموجودة والدور الوظيفى لمواد الابداع الشعبى فى الحياة الاجتماعية . ولو تابعتنا حديثنا عن الاغاني الشعبية كمثال من مواد الابداع الشعبى نجد أن للأغنية الشعبية كغيرها من مواد الابداع الشعبى الفنى ، كفايات متعددة . فهى ليست مجرد « شىء قديم » له قيمة تاريخية . أو « منتشرة وشائعة » أو أنها « صادقة » فى التعبير أو من « التراث المنقول » أو توصف دائما من « التربة الاصلية » أو من « الماضى » أو أنها ابداع تلقائى « غير مصنوع » ، وأنها فن « أصيل » ونتاج « طبيعى » وعمل « شعبى » . فهى ليست هذا وذاك بل كل ذلك معا . هى امتداد وجريان مستمر لخصائص الشعب ، مما هو صادق بالفعل وأصيل وقديم بالطبع . وتعبير أساسى لتصوير الكيان الانسانى فى مكان ما . وفى كل مكان صنع فيه الانسان شكلا من أشكال الحياة كما يعيشها ويعايشها ويضيف اليها من ذاته شيئا كبيرا يكسبها قيمة وجمالا .

مجال دراسة المأثورات الشعبية

والمجال الهام لدراسة مواد المأثورات الشعبية هو :

أولا : جمع النصوص الشعبية من بين رواياتها وحفظتها ، فى مناسبتها المختلفة ، ثم تصنيفها تبعا لنوعية النصوص ومجالات آدائها •

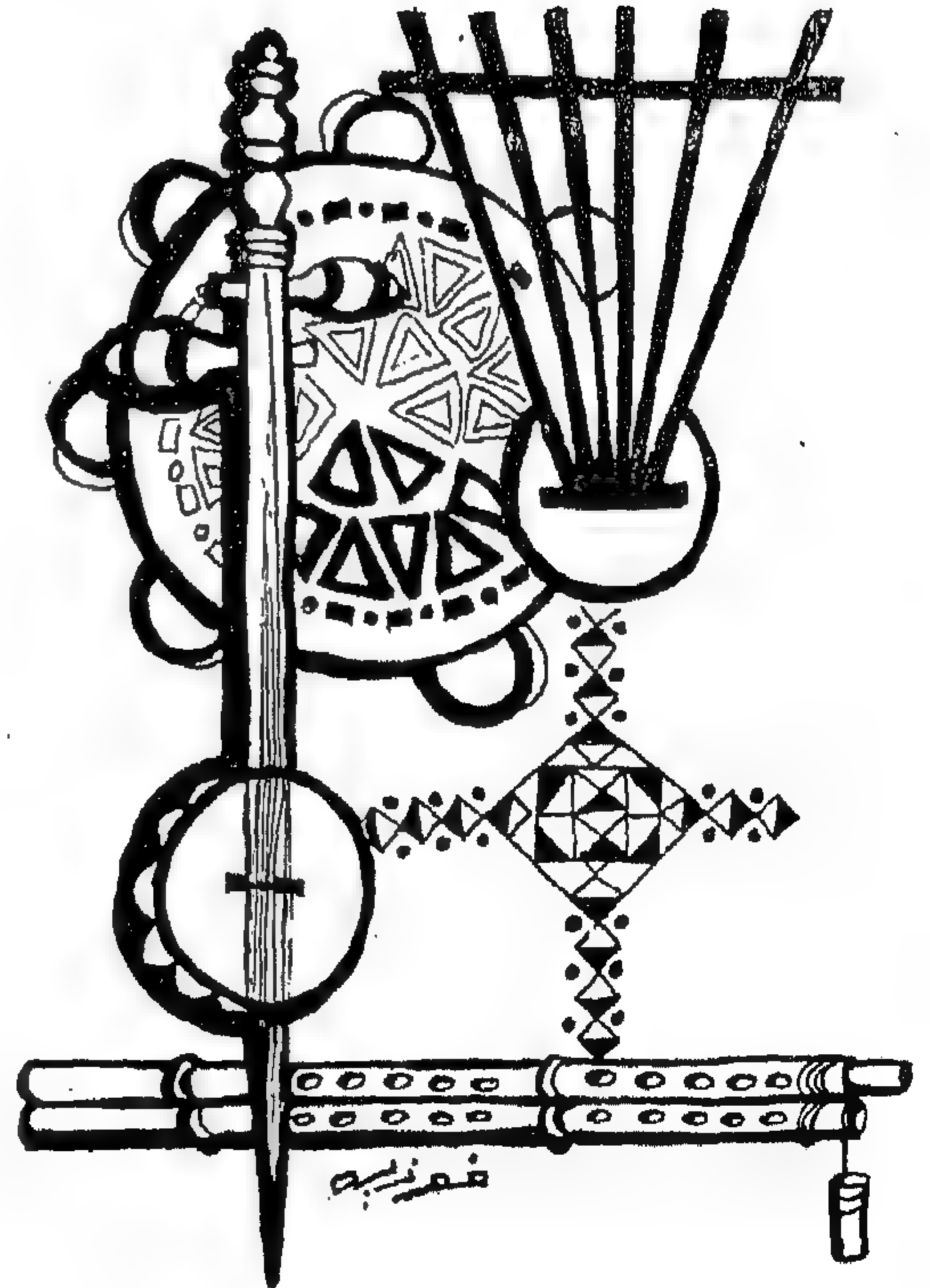
ثانيا : التعرف على منشأ هذه النصوص وأصالتها ، سواء تبعا لانتشارها وانتقالها من مكان الى مكان ومحاولة تتبعها جغرافيا مع التعرف على الفترة التى ظهرت فيها أو انتشرت وشاعت فيها • مع محاولة التعرف على المجال الجغرافى التاريخى والبيئة الاجتماعية التى وجدت وانتشرت فيها • أين ومتى ظهرت ؟ أين ومتى انتشرت ؟ أين هى منتشرة حاليا ؟ وبين من هى شائعة ؟

ثالثا : تحليل النصوص المجموعة وتصنيفها تبعا لمجموع النصوص المتشابهة حسب وحدة الموضوع أو المكان وتبعا للعناصر الأساسية •

رابعا : ادراك المؤثرات والتغيرات التى حدثت فى النص الأصلي بالنسبة للنص الشائع حاليا •

خامسا : معرفة القيمة الفنية والجمالية للنص ، من حيث البناء الفنى ، ثم من حيث الدور الوظيفى الذى يقوم به فى المجتمع • أو من حيث دوره كوسيلة من وسائل الترابط الاجتماعى •

هذه الجوانب العامة فى دراسة المأثورات الشعبية تتطلب أساسا مهارة علمية فى جمع المادة الشفاهية ميدانيا من بين رواياتها على أسس منهجية وبطرائق البحث الحديثة ، حتى يمكن الكشف - فى صدق ودقة علمية - عن القيم الفنية التى يحتويها الابداع الفنى للشعب ، سواء كان ذلك فى مجال الأغنية أو أى مجال



آخر من الابداع الشعبى . ولقد وضع علماء الفولكلور طرائق للبحث الميدانى تساعد الباحثين فى دراسة مواد الابداع الشعبى دراسة موضوعية ، وبمنظرة علمية فاحصة .

فالباحث فى ميدان الفولكلور مثله كمثل الباحث فى أى علم من العلوم الانسانية بصفة عامة ، ولكن تواجهه صعوبة مباشرة من حيث تعامله مع مادة حية شفاهية . هى من نتاج المجتمع ككل ، ومنها ما يتناقل أو يتشابه فى مجتمعات متعددة . لذلك كانت طرق التصنيف الحديثة ، تقوم على أساس تصنيف العناصر الاساسية للابداع الشعبى بمختلف طرزها ، فى الادب أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية .

هذه الطريقة الخاصة بتصنيف العناصر الاساسية (الموتيقات) تعتبر من أهم وسائل تسهيل الدراسات المقارنة كما أن الجهود التى تبذل فى اعداد أطالس فولكلورية توضح أماكن انتشار الظاهرات الفولكلورية طبقا لعناصرها الاساسية ، تعتبر مادة ميسرة تساعد الباحثين على ادراك مجال انتشار الظاهرات الفولكلورية وتنوعها والتغيرات الحادثة عليها ، وذلك بالرؤية المباشرة فى أسرع وقت وبأدق وسيلة .

فالمأثورات الشعبية ، رغم ارتباطها بواقع الحياة فى بيئة معينة ، إلا أنها فى واقع الامر انتاج انساني عام ، تتناقل بعض عناصره من مجتمع الى مجتمع بائققبال الانسان نفسه . وتشابه بعض موضوعاته بتشابه الظروف الطبيعية والحياة الاجتماعية ومكونات البيئة فى مجتمع وآخر . ولقد كانت المأثورات الشعبية وما زالت شكلا من أشكال التعرف على خصائص كل مجتمع . ووسيلة من وسائل الكشف عن القيم الحضارية التى صناعتها الانسان عبر الحياة . ودور كل مجتمع فى إعطاء الحياة الانسانية قيما حضارية ومقولات انسانية ، ساعدت على أن يكون الانسان سيد موقفه على أرضه ، ومتآلفا مع الطبيعة ان لم يكن مسيطرا عليها ، بغلب أن كان خاضعا لها .

فالمأثورات الشعبية هى من نتاج الخبرة الانسانية تعبر عن القدرات الخلاقة للانسان فى مجتمعه . لذلك كانت ثمة صلة وطيدة بين العلوم الانسانية وعلم الفولكلور وخاصة علم « الانثروبولوجى » بفروعه الثلاثة ذلك العلم الذى يدرس الانسان من حيث تكوينه الطبيعى والثقافى والاجتماعى ، وعلم الاثنولوجى الذى يستخلص النتائج النظرية عن الحياة التى مارسها الانسان وعلم الاثنوجرافى الذى يهتم بالتعرف على أشكال الحياة التى يمارسها الانسان .

ولقد انعكس ذلك على أسلوب تكوين متاحف الفنون الشعبية اذ أصبحت متاحف اثنوجرافية، تهتم بصفة خاصة بالمواد الفولكلورية . فلكي نفهم فنون أى شعب لا بد لنا أولا أن نتعرف على شكل الحياة التى مارسها هذا الشعب والاطار المادى لأشكال العمل والحياة حتى نتبين من خلاله البواعث والأسس النفسية للابداع الفنى لدى المجتمع . فالفنون الشعبية تنبع من خلال ممارسة ضرورات الحياة .

وفى مجتمعنا العربى اتجهت البحوث العلمية نحو هذا الاهتمام العلمى الحديث فى دراسة الفنون الشعبية . واهتمت الحكومة العربية بتشجيع الدراسات والبحوث العلمية والفنية فى هذا الميدان الخصب من التراث القومى . وفى شهر فبراير سنة ١٩٦٧ أصدرت اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية خلال دورتها العشرين التى عقدت فى القاهرة ، توصية خاصة تنص على أن تهتم الحكومات العربية بإنشاء متاحف الاثنوجرافية والاثنولوجية العامة والخاصة ، التى غايتها الاهتمام بالحضارة المادية ، ودراسة الحالات الاجتماعية والمحافظة على تراث الفنون الشعبية « الفولكلورية » والزخرفية واجراء تسجيلات عن التراث الموسيقى .

صفوت كمال



أما الله

دكتورة نبيلة إبراهيم

قد يبدو الفرق واضحا بين استمتاع الطفل بحكاية شعبية أو خرافية ، واستمتاع دارس متخصص بها . فالأول يجد منها تلبية لخياله المتدفق من ناحية ، وتلبية لاحتياجاته النفسية من ناحية أخرى . والدارس يستمتع بها حينما يكشف عما فيها من معان عميقة تظهر في شكل خيالات وصور مبعثها اللاشعور الجمعي . ومع ذلك فإن الاثنين يلتقيان في النهاية حينما يكشف لنا الدارس عن سر استمتاع الطفل بحكاياته ، حينما يترجمها الى حقائق كبرى يستمتع بها الصغير باحساساته اللاشعورية ، ويستمتع بها الكبير في الوقت نفسه بعد أن يتبين أنها تعكس تجارب نفسية يخوضها وان كان يجهل كنهها .

فكثيرا ما تحكى حكاياتنا الخرافية عن أمنا الغولة أو عن الغول بصفة عامة . ولكن أمنا الغولة يغلب ذكرها في الحكايات الخرافية . كما أن هذه الحكايات كثيرا ما تحكى عن النبع أو البئر اللذين يلعبان بسحرهما دورا مهما في حياة البطل . كما تحكى عن الحيوان الخير مثل البقرة أو الحصان ، أو عن الحيوان المهول ، أو عن الشجرة الطيبة التي تمد البطل بالنصيحة والخير . وتكاد تجتمع هذه الرموز في حكاية خرافية مصرية ، لا تزال تعيش على أفواه الشعب حتى اليوم .

فتاة تقابل الباذنجان

وتحكى هذه الحكاية أن الأم كانت ترسل ابنتها لتتعلم الحياكة عند جارتها . ثم توفيت الأم . (وفي رواية أخرى أن الابنة اشتتت ملابس جميلة عند هذه الحائكة ، وطلبت منها أن تعطيها إياها ، ولكن الحائكة اشترطت عليها أن تقتل أمها في مقابل حصولها على هذه الملابس فقتلت البنت الأم) . وظلت الحائكة تتوعد الى الابنة لكي تلج على أبيها أن يتزوج بها . ومالبثت الحائكة أن أصبحت زوجة أب قاسية وازدادت زوجة الأب قسوة بعد أن أنجبت ابنة دون الاولى جمالا . ولم يكن للابنة المسكينة من صديق مخلص

بالبيت سوى بقرة تمنحها لبنا دافئا يزيد لها جمالا وروعة فاغتازلت زوجة الاب واصطنعت المرض الخطير الذي لم يكن ليشفيها منه سوى أكلها لكبدة بقرة لها صفات بقرة ابنة الزوج ، فقرر زوجها أن يذبح البقرة خضوعا لرغبتها . وأسرت البقرة الى الابنة - قبل أن تذبح - ألا تحزن ، لأنها اذا هي دفنت عظامها في التراب ، فسوف تنبت منها شجرة طيبة ترعاها وتقدم لها الخير ، كما أخبرتها أن لحمها سيكون طعاما شهيا لها ، يضيف عليها مزيدا من الجمال ، وسيكون في الوقت نفسه سما لزوجة الأب وابنتها ، يزيدهما قبحا وكآبة . وتسلت الابنة بهذا العزاء ودفنت عظام البقرة في التراب ، فنبتت منه الشجرة الطيبة التي دفعت الفتاة لأن تعيش فوق كل ألم . وازدادت زوجة الاب حنقا وغيظا فأرسلت الابنة الى أمنا الغولة لتحضر لها المنخل من عندها ، وهي على يقين من أن أمنا الغولة ستأخذ منها لنفسها طعاما شهيا . فأخذت الفتاة معها « القلة » لترتوى في الطريق ، وخرجت لتشق طريقها الى أمنا الغولة . وفي الطريق قابلت الورد الأحمر فطلب منها بعض الماء ليرتوى فروته ، فدعا لها قائلا : ربنا يجعل حماري في خديك ولا يجعلوش في عينيك » . ثم سارت فقابلت الباذنجان الاسود فسقته بناء على طلبه ، فدعا لها وقال : « ربنا يجعل سوادى في شعريك ولا يجعلوش في خديك » . ثم قابلت بعد ذلك النخلة فروتها كذلك فقالت لها : « ربنا يجعل طولى في شعريك ولا يجعلوش في رجلك » . ثم سارت فقابلت نبات السمسم فروته كذلك ، فسمح لها بأن تأخذ معها حفنة منه جزاء لها على فعلها . وبهذه الدعوات الطيبة ، وبحفنة السمسم سارت الفتاة في طريقها الى أمنا الغولة وقبل أن تعطيها الغولة المنخل ، طلبت منها أن تبحث عن القمل في رأسها وتأكله ، فأخذت الابنة تأكل السمسم بدلا من القمل ، وتمتدح القمل في أثناء ذلك . وسعدت أمنا الغولة بمسلك الابنة فأنزلتها في بئر ونادت : « يا بير يا بير لبسها غوايش كثير يا بير يا بير لبسها ذهب كثير ! » ، الى أن أصبحت



شكل (١)

يونج •• وتفسير الأساطير الشعبية

المادة الاثنولوجية وفي التعبير التصويري الذي خلفته تلك العصور ، ما زال يعيش حتى اليوم في الحكايات الخرافية أو الشعبية بصورة أو بأخرى فان هذا يدعونا الى البحث عن دلالة وعن مصدره اللاشعوري الذي تتحرك فيه الانماط النموذجية Archtypes بديناميتها الهائلة ، حتى تأخذ شكل رموز يقبلها الشعور ويرتاح اليها .

ولنحدد أولا مفهوم النمط النموذجي ، انه فيما يقول يونج العالم النفساني الذي أشار لأول مرة الى ماهيته - هو تلك القوى المتدفقة في اللاشعور التي تدفع الانسان نحو الحركة لحوض التجارب حتى يصل الى الكل الكامل ، أو بتعبير

الفتاة في النهاية مزدانة بالذهب واللؤلؤ والماس ثم ناولتها أمنا الغولة بعد ذلك المنخل ، ورجعت الابنة تسرع الى بيتها في مرح وسعادة . فقابلها ابن السلطان الذي أعجب بها وخطبها لنفسه . ودهشت زوجة الأب من رجوع الابنة سالمة بالمنخل بل ذهلت لتورد خديها وسواد شعرها المنسدل على كتفيها ، والذهب والماس يملآن صدرها ويديها . وقصت الفتاة قصتها الى زوجة الأب فرأت أن ترسل ابنتها الى أمنا الغولة ، لعلها تفوز بمثل هذه الغنائم . ولكن الابنة الثانية رفضت أن تسقى الورد في الطريق وأن تسقى الباذنجان والنخلة والسوسن . فدعا عليها الورد باحمرار عينيها ، والباذنجان الاسود بسواد وجهها ، والنخلة بطول ساقها ، كما أنها حرمت حفنة السوسن . فلما وصلت الى أمنا الغولة رفضت أن تأكل قملها وذمته . فالقت بها أمنا الغولة في البئر ونادت عليه أن يكسوها بكل الحشرات والهوام . ورجعت الابنة بهذا المنظر المفزع الى أمها ، فأخذت تضربها لكي تقتل هذه الحشرات قبل أن تتخذ مأواها في البيت ، أما الابنة الأولى فقد تزوجت بابن السلطان ، وعاشت معه في الثبات والنبات .

فهذه حدوتة سمعناها صغارا ولا تزال تعيش حتى اليوم ، يحكيها الكبار ويستمتع اليها الصغار ويهمنا الآن أن نكشف عن رمز الغولة لأنه يرتبط بسائر رموز الحكاية الخرافية والشعبية . وقد يفاجئنا في بداية الأمر الربط بين لفظ الأم والغولة ، مع الفارق الكبير بينهما في الظاهر . فكيف يمكن أن تكون الغولة أما ، بل أمنا جميعا؟ كما يفاجئنا أن تكون أمنا الغولة - وهي الغولة المفزعة - خيرة أحيانا وشريرة أحيانا أخرى !

ولنبدا من البداية مقتفين أثر هذا الرمز في الأشكال الأولى للتعبير الانساني ، حينما كانت الأسطورة تلعب دورا حيويا في حياة الجماعة . واذا علمنا بعد ذلك أن هذا الرمز الذي ظهر بشكل أو بآخر بوضوح في الأساطير الأولى ، بل في



شكل (٢)

ومغزاه ، فمحور هذه العناصر ووحدتها غير المدركة تكون النمط النموذجي .

ودينامية النمط النموذجي تعمل في اللاشعور مستقلة عن تجارب الافراد ، ولكنها تتفق تماما مع سلوكه . فالفرد يكون منقادا لها ، كما أن شخصيته تتحدد بتأثيرها ، هذا التأثير الذي يتجاوز الغرائز اللاشعورية ويظهر بوصفه ارادة لا شعورية تؤثر في مزاج الشخصية وميولها وتفكيرها وهدفها ورغباتها ، والطريقة المحددة لاتجاهها الروحي .

والمحتوى اللاشعوري الفعال يطفو الى حالة الشعور حينما يصل الى مرحلة الادراك في شكل صور رمزية لانفعال نفسي محدد . فالشكل الداخلي لا يصبح محتوى شعوريا الا اذا أمكن تصوره ، أي يصبح قابلا للتجسيد والتجسيم في شكل صور . وهذا المستوى التصوري الذي يصبح فيه النمط النموذجي مرثيا ، هو ما نعنيه بالرموز التي يتضح فيها نشاط اللاشعور بالقدر الذي يسمح له نشاط الشعور

أدق حتى يصل الى حالة الانسجام مع الوجود كله . وهو يعيش جنبا الى جنب مع قوة لاشعورية أخرى هي قوة الغريزة بل ويصاحبها ، وكأنه انسان خير يسير بصحبة انسان شرير ، يحاول أن ينفلت من تأثيره وينتصر عليه . وحتى يصل الانسان الى مرحلة الانسجام التام مع الوجود الكلي فانه يمر في رحلة نفسية طويلة ، يصورها أروع تصوير ما يحتوي عليه تراثنا الشعبي من رموز . وتتعدد رموز النمط النموذجي وتنوع ، كما أنها تتغير حسب المستوى الحضاري للجماعة ولكنها تصور في النهاية النفس الانسانية المتدفقة التي تسعى جاهدة الى التفاهم التام مع الوجود كله .

ولكى نفهم النمط النموذجي فهما أكثر وضوحا وعمقا ، ينبغي علينا أن نفرق بين ديناميته ورموزه ومحتواه ثم تكوينه أو بنيته . أما ديناميته فهي تلك العمليات الحيوية التي تدور داخل النفس وتلعب دورا مهما في حالة اللاشعور ، وفي حالة ما بين الشعور واللاشعور . وتأثير هذه الدينامية يتضح من خلال العواطف السلبية والايجابية ، وفي الخيالات وفي حالات الاسقاط ، بل انه يتضح في حالات الخوف والقلق والاحساس بقوة الأنا ، وفي حالات الاكتئاب . أي أن مزاج الشخصية يعد تعبرا عن الاثر الدينامي للنمط النموذجي ، سواء اتفق اللاشعور مع هذا التأثير أم رفضه ، وسواء ظل هذا التأثير رابضا في اللاشعور أم وصل الى حالة الشعور . أما رموز النموذج الأصلي فهي انعكاسه مرثيا في الصور والرموز التي تجد مجالا للتعبير عنها في الأشكال الأدبية والفنية بكافة أنواعها .

ومحتوى النمط النموذجي هو المغزى الذي يقبله الشعور . فاذا قلنا ان محتوى النمط النموذجي بدأ يعمل ، فمعنى ذلك أن الشعور بدأ يتمثل محتواه .

وأما بنية النموذج الأصلي ، فهي المظهر المعقد لسلوك النفس ، وهو يضم ديناميته ورموزه

وتتميز الصور الرمزية التي تنبع من النمط النموذجي بوصفها خيالات ، عن النمط النموذجي نفسه . فالنمط النموذجي عامل غير مرئي يبدأ تأثيره في لحظة من تطور الروح الانساني ، وهو الذي ينظم التحركات النفسية في شكل صور رمزية . وهو يظهر في المستويات الحضارية المتعددة ، ابتداء من الفرد البدائي الذي يعيش مع نظام تأمله في الوجود الى الفرد الحديث الذي يعيش بأفكار وعقيدة تكونان نظام تأمله في الوجود . فاذا كان النمط النموذجي جميعا يعيش في اللاشعور الجمعي ، فانه من الممكن في هذه الحالة اهمال الموقف الفردي .

واذا كنا قد استطعنا تحديد مفهوم النمط النموذجي ، فاننا ننتقل بعد ذلك الى الحديث عن رمز « أصل الغولة » الذي تدفق من نمط نموذجي عاش مع الانسان منذ القدم وهو الذي سماه علماء النفس « بالأم الكبرى » . وهنا نلاحظ أن الاصطلاح الشعبي في حكاياتنا يتفق مع الاصطلاح النفسي في كلمة الام . وبينما نجد أن الاصطلاح الشعبي عندنا يصف الأم بأنها غول ، نجد أن الاصطلاح النفسي يصفها بأنها كبرى . وقبل أن نتبين العلاقة بين الاصطلاحين نبدأ بالحديث عن النموذج الأصلي للأم الكبرى ثم نتطور معه لفهم رموزه .

الأم في التراث الشعبي

ونستعرض الآن نماذج الأم في التراث الشعبي الأولى حتى نصل الى حكاياتنا الخرافية والشعبية التي لا تزال تعيش في بيئتنا اليوم .

فنجد في الاساطير الفرعونية أن الالهة هاتور تمثل الالهة الام وهي في الوقت نفسه الالهة الحرب والموت ، كما أن الالهة توت تمثل شجرة السماء وهي كذلك سيدة الحيوانات السماوية . والالهة موت في الاساطير الفرعونية كذلك تمثل الالهة السماء ، كما أن القمر هو ابنها . وفي

الاساطير اليونانية نجد الالهة الساحرة كيرك والهة الحكمة صوفيا ، ثم الهة الخصب ديميتر . فاذا انتقلنا الى النماذج الاثنولوجية وأشكال التعبير التصويري ، فاننا نجد الاواني تصور فكرة الأم أروع تصوير . فالشكل (١) اناء يرجع الى العصور الأولى يتخذ شكل أم تحمل وعاء . كما أننا نلاحظ أن صورة الأم بدون قم وهذا له مغزاه الذي سنوضحه فيما بعد . وفي شكل (٢) نجد كهف كالي الشهير في بلاد الهند ، وقد صور في صورة الالهة كالي المفزعة ، وما زال هذا الكهف يقع بجوار كلكتا حيث تدبح الذبائح وتقدم ضحية لكالي . وشكل (٣) تصوير فرعوني لامرأة يتدلى ثديها وتقوم على حراسة بوابة العالم السفلي . وفي شكل (٤) نجد الهة الخصب الفرعونية في شكل نخلة تقدم الطعام والماء .

وهذا قليل من كثير يصور لنا مدى ما كان عليه الانشغال الروحي الشعبي القديم بفكرة الأم . ولا نقول المرأة بوجه عام لأن الأنثى لا تلعب دورها البارز في الحياة الا بعد أن تدخل في مرحلة الأمومة . واذا أمعنا النظر في هذه الأشكال فاننا نلاحظ أن بعضها يصور الأم الحيرة التي تعطي كما هو الحال في شكل ١ ، ٤ ، وبعضها يصور الأم في صورة مفزعة كما هو الحال في شكل ٢ ، ٣ . وشكل (١) يصور الأم بدون قم وهو تعبير تشكيلي كثيرا ما ظهر في العصور الأولى . والفم رمز للالتهام والابتلاع ، أي أنه رمز للشر ، ولذلك فقد صور الانسان البدائي الام بدون قم ، وهي في الوقت نفسه تحمل وعاء ، وهو رمز آخر للعطاء والخير .

وهكذا ترتبط الصور في النماذج التصويرية وفي المادة الاثنولوجية بشك التي تظهر في الحكايات الخرافية والشعبية . ونود الآن أن نغوص في أعماق اللاشعور الجمعي ، فنعيش مع النمط النموذجي للأم ، الذي فجر في الأدب الشعبي موضوعات لا حصر لها ونبدأ من البؤرة التي يشع منها تأثير الأم ، ونسير مع امتداد هذا الشعاع

على أن تأثير الأم لا يقتصر على أثر العناصر
الأنثوية ، وإنما يتمثل كذلك في تأثيرها الروحي
ونشير اليه باسمهم (أ) الذى يخترق البؤرة
الرئيسية كذلك . ومعنى هذا أنه يبدأ من
المرحلة الاولى ، مرحلة البحث عن الطعام والدفع
والحماية . وبعد مرحلة الاعطاء يبدأ الطفل في
مرحلة التحول ، فاما أن تساعد الأم الطفل
على اجتياز تلك المرحلة الشاقة فيصل الطفل
بذلك الى الشخصية الناضجة التى تقدم ثمارها
فى انتاجها الذهنى والحكمى ، أو قد تكون عائقا
فى سبيل هذا النمو الروحي والذهنى ، الأمر الذى
يؤدى بالشخصية الى حالة عدم التوازن والى
الهلوسة مما يعوق الشخصية عن النتاج الإيجابى
المثمر . وفى طرف هذا السهم تقف صوفيا
الهة الحكمة والالهام وفى الطرف الآخر تقف كيرك
الساحرة التى تغوص فى متاهات لتصل الى تحقيق
هدفها .

وهكذا يمكننا أن نتصور الى أى حد قد انعكس
تأثير الأم على الأشكال الإلهية فى أساطير العالم .
ولا تعد هذه الأشكال تجسيدا لتأثير الأم الإيجابى
والسلبى ، بقدر ما تعد كشفا عن عمليات نفسية
يتحتم علينا أن نتبينها اذا شئنا أن نكشف عن
الحقائق الميثولوجية ومغزى رموزها .

فالطفل يعيش مع لا شعوره فترة من الزمن
يستمتع فيها بما تقدمه له الأم من طعام ودفع
وحماية . ثم يندفع الطفل - بقوة دفع الحياة - الى
الحركة والى التغيير وأخيرا الى التحول . وهذا
لا يتم فى سهولة ويسر ، وإنما يعانى الطفل من
شد وجذب بين هذه القوة المتدفقة من ناحية ،
والمرحلة الأولى المريحة من ناحية أخرى ، ثم بين
هذه القوة المتدفقة من ناحية وبين رغبات الأم من
ناحية أخرى . وفى وسط هذا الصراع ، وفى
وسط هذا الظلام يشق الطفل طريقه ليخرج من
مجال اللاشعور الى مرحلة الشعور والوعى الكامل
ولاعجب بعد ذلك أن يختزن الإنسان فى لاشعوره
الاحساس المبهم بالخوف والقسوة والفرع فى

حتى نصل الى الأثر الأكبر الذى تتركه الأم فى
العنصر البشرى فى كل زمان ومكان . ويمكننا
أن نمثل هذه البؤرة بمركز دائرة يمتد منها
سهمان يخترقان عدة دوائر تمثل الاشعاعات
البعيدة المدى التى تنبع من تلك البؤرة . وتمثل
هذه البؤرة المرحلة الاولى لنمو الطفل فى حضانه
أمه . فالأم فى هذا الطور لا تؤثر الا من خلال
عناصرها الأنثوية ، فهى تعد مصدر الطعام وهى
تمنح الحماية والدفع . ثم يكبر الطفل ، ويتطور
مع هذا النمو تأثير الأم . فقد تسلك الأم سلوكا
يؤدى بالطفل الى الحرية والانطلاق اللذين
يوصلان الطفل الى النمو السليم الذى يؤدى بدوره
الى مرحلة الخصوبة والاثمار . وقد يكون سلوك
الأم متصفا بالتمسك والاصرار الأمر الذى لا يوصله
الى النمو الحر السليم . ومثل هذا مثل نبات ينبت
فى تربة طيبة ويظل مدفونا فى هذه التربة فترة
من الزمن ، يرضع منها ويمتص من غذائها
ثم يظهر فوق الأرض فى حرية وانطلاق بعيدا عن
التربة وإن ظل متصلا بها كل الاتصال ، حتى
تظهر نتيجة النمو السليم فى الثمار اليانعة .
وقد يموت النبات فور ظهوره على سطح الأرض
لأن التربة لم تساعد على النمو الحر ، وعلى
الوصول الى مرحلة الخصوبة الكاملة . وهذا
ما نشير اليه بالسهم (ب) الذى يمر بالمركز
مخترقا الدوائر الأربع ، ومشيرا بأحد طرفيه
الى التأثير الإيجابى المتطور للعناصر الأنثوية
وبالطرف الآخر الى التأثير السلبى لها . وفى
الطرف السلبى تقف هيكتاتى وكالى تمثلان الأم
المفرزة التى تأبى الا أن تفترس الشئ بدلا من
أن تتركه يعيش وينمو . وفى الطرف الإيجابى
تقف الالهة ديميترو والالهة ايزيس تمثلان
الخصوبة الكاملة .

ولا تعنى ايجابية العناصر الانثوية ، أن الأم
لا تكون قاسية ومفرزة فى بعض الاحيان حينما
تقول للطفل : اذا لم تتصرف على هذا النحو
فسوف أفعل كذا وكذا . ولكنها مع ذلك لا تمثل
عائقا للطفل عن النمو السليم الحر . ولعل هذا
يرمز اليه فى حكايتنا بأما الغولة الطيبة .

الضوء والهواء تصوير للمصير الانساني بجانبيه
الحفى والظاهر . اذ لا يعنى وصول الشخصية الى
مرحلة الشعور الكامل انفصالها عن اللاشعور ،
وانما تظل مرتبطة به ارتباط الابن بالأم .
وتصور الميثولوجيا الفرعونية تلك الفكرة بوضوح
حينما تصور القمر الاله ابنا لالهة السماء
موت ، فالقمر باسراقه ، رمز للاسراق والنور
الذين يتدفقان من اللاشعور .

عودة الى أمنا الغولة

ونعود الى حكاية أمنا الغولة التى سردناها
فى بداية المقال ، لنفسرها بالمثل من هذه
الزاوية . فنجد أن الحكاية تبدأ بموت الأم أو
بقتلها على يد ابنتها ، وهذا يعنى بداية الصراع
مع الأم التى تود أن تتسلط بما تمنحه من طعام
ودفع وحماية ، ثم تبدأ مرحلة المعاناة ، مرحلة
البحث عن الطريق الذى يؤدى بالفتاة الى الخلاص
من قسوة وفزع زوجة الأب . وفى هذه المرحلة
تظهر البقرة لتحوى الفتاة ، وهو رمز آخر للعناصر
الأنثوية التى لم تنسلخ عنها الفتاة . فالبقرة
تدر لها اللبن وهى تشربه . ولا بد أن تنتهى
تلك المرحلة بعد ذلك ، أعنى مرحلة الصراع مع
اللاشعور . وقد تم هذا حينما ذبحت البقرة
واذا كان الشعور ينبثق من اللاشعور ، اذ أنه
الابن الذى يولد منه على حد تعبير علماء النفس
فان الشجرة الطيبة لم تنم الا من عظام البقرة
حينما دفنتها الفتاة فى باطن الأرض . وهذا
يعنى أن الشـعور قد تمكن من أن ينفلت من
اللاشعور ليخرج من الظلمة الى النور ، ومن الداخل
الى الخارج . على أن هذا لا يعنى نهاية المرحلة
الطويلة الشاقة ، وانما تكشف المرحلة التالية عن
السبيل للوصول الى التكوين الروحى الخلاق .
وقد ظهرت الفتاة تحمل الماء لترتوى به فى
رحلتها الى أمنا الغولة ، تلك التى ستحسم
مصيرها . ولكن الفتاة لم ترتو وحدها ، وانما
روت الحياة فى طريقها ، فقد روت الورد الاحمر
والباذنجان الاسود والنخلة الفارعة كما روت



شكل (٣)

الوقت الذى يختزن فيه المشاعر الطيبة للمرحلة
الأولى . وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بدينامية
النمط النموذجى . وسيطرة الشعور على اللاشعور
متخذاً شكل رموز يقبلها الشعور . ولا عجب بعد
ذلك أن تقف الالهة لتحرس عالم الأموات أى
العالم المظلم الغامض ، عالم اللاشعور ، ثم تحتفظ
فى الوقت نفسه بأبرز خصائصها الانثوية وهو
الشدى . ولا عجب أن يصور كهف كالى بهذه
الصورة المفزعة ثم يصبح الكهف الذى تقدم
عنده الضحية التى ترمز الى ما يقدمه الانسان من
تضحيات فى سبيل الوصول الى مرحلة
الاستقلال ، ثم ها هى ذى الهة الخصب الفرعونية
تبدو فى صورة نخلة تمتد جذورها فى باطن
الأرض ثم تنمو فى انطلاق نحو النور وتمد يديها
اللتين تحملان الماء المنسكب وألوانا من الطعام .

وامتداد النخلة أو الشجرة فى أعماق الارض
له مغزاه فى تصوير مصير الانسان الذى تمتد
جذوره فى أعماق الظلام ، كما أن نموها نحو

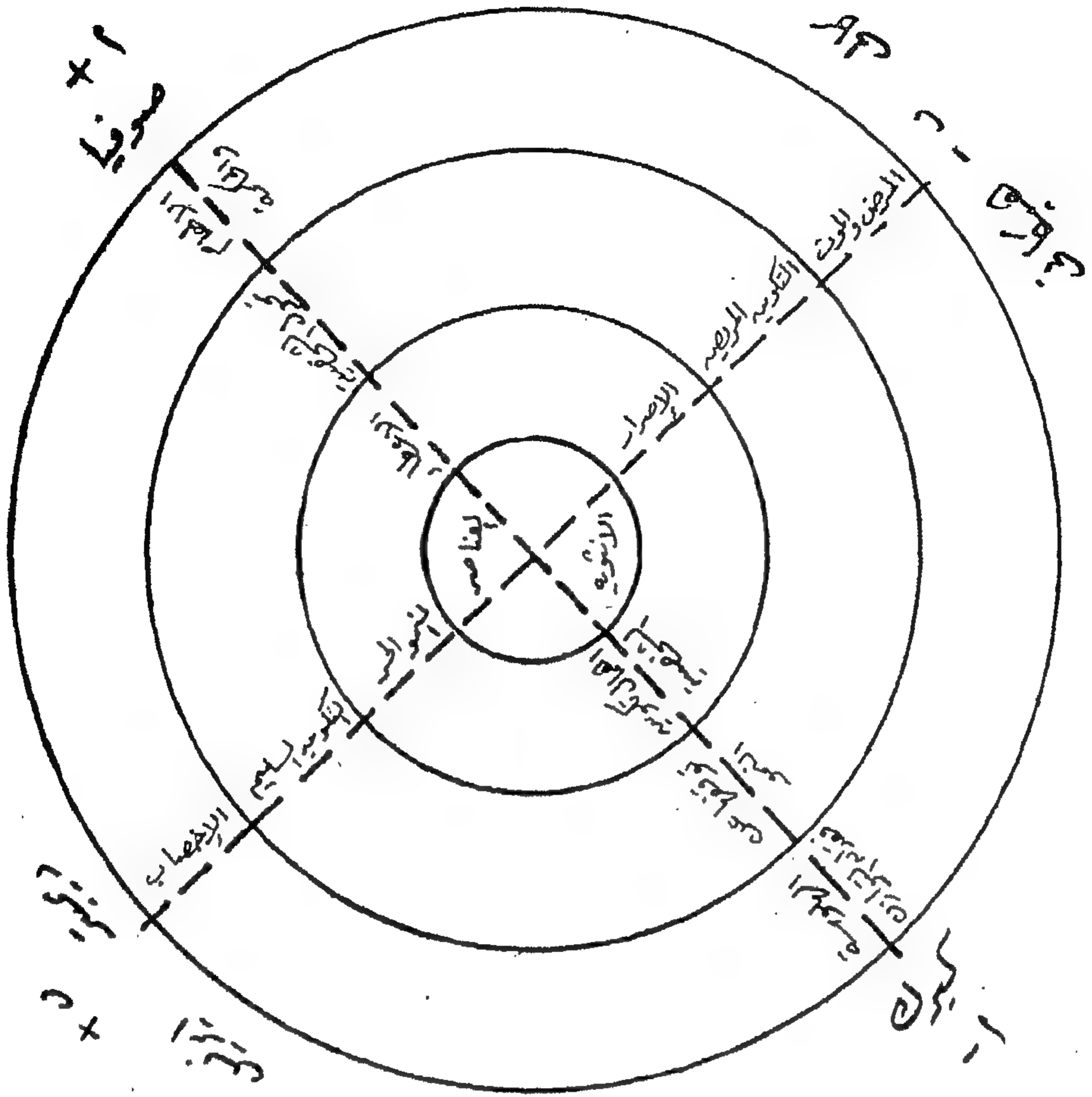


شكل (٤)

وهكذا نرى أن رموز النمط النموذجي للأم
الكبرى قد ظهرت هي بعينها فيما يرويه الشعب
من حكايات • فالأم البقرة والأم الشجرة والأم
الغولة قد صورت في حكاياتنا كما صورت في
التراث الشعبي الاثنولوجي وفي رسومه
التصويرية •

وبينما وجدنا أمنا الغولة قد تصرفت تصرفاً
خيراً مع الابنة الطيبة ، حينما لمست معها السلوك
الذي من أجله استحققت الجزاء الخير ، نجد أنها
تسلك عكس هذا المسلك مع الابنة الأخرى • فلقد
رفضت الابنة الثانية أن تسقى الورد والبادنجان
والنخلة والسمسم ، أي أنها لم تستطع أن
تتجاوب مع الحياة • فلما وصلت إلى أمنا الغولة
لم تكن قد تسلحت بعد بسلاح الحكمة والأخلاق
الحيرة ، فأنزلتها أمنا الغولة في البئر المجهول ،

نبات السمسم • وكانت الفتاة تكتسب الجمال
والروعة كلما روت عنصراً من عناصر الحياة •
وقد كان من الممكن أن تنتهي الحكاية بهذه النهاية
ولكن الصورة لا تكتمل إلا بعود على بدء • فقد
وصلت الابنة إلى أمنا الغولة ، فإذا بها طيبة على
الرغم من كونها غولة • فبعد أن اختبرت الغولة
خلاصة تجربة الفتاة مع الحياة توجهت بالذهب
واللؤلؤ والماس • وهذا يرمز إلى تأثير الأم الروحي
حينما يصل الابن إلى مرحلة الاستقلال • على أن
الابن لا ينفصل عن تأثير الأم على الرغم من وصوله
إلى تلك المرحلة ، بل إنها تعيش معه في مراحل
نموه بقدراتها الانثوية والروحية • وهذا يعني
الوصول إلى حالة الانسجام التام بين الشعور
واللاشعور • ثم خرجت الفتاة من عند أمنا
الغولة لتلتقي بابن السلطان الذي تزوج بها
لكي تعيد الفتاة للحياة دفعتها حينما تمنعها
طفلها الأول •



مجتمع الامومة وان ظلت آثاره باقية حتى اليوم
نتيجة لأن النمط النموذجي للأمم يمثل جزءا
أساسيا من محتويات اللاشعور .

فكثيرا ما تحكى حكاياتنا الشعبية والخرافية عن
الابن الذي خرج من بيت أبيه لسبب من الأسباب،
ثم يصبح في النهاية ملكا أو سلطانا يتربع على
العرش . ولا يعد السلطان سوى رمز لصورة
الأب التي تستكن في اللاشعور ، كما أن وصول
الابن بعد مغامرات عدة الى العرش لا يعنى سوى
تحقيق الرغبة العارمة في النفس ، في أن يحل
محل الأب في مثل قوته وجبروته أى يصبح
سلطانا .

بشر العالم الخفى ، وطلعت منه فى صورة مخيفة
مفزعة تعكس حياة الفزع والخوف اللذين يعيشها
الانسان حينما يتصارع بين ماهو كائن وما ينبغى
أن يكون .

على أننا اذا كنا قد أفضنا فى شرح النمط
النموذجي للأمم الكبرى ، وما يتدفق منه من
رموز ، فان هذا لا يعنى أن النمط النموذجي للأب
لم يعيش فى اللاشعور ولم تنجم عن دينامياته
انطباعات فى التراث الشعبى . حقا ان النمط
النموذجي للأمم كان يسيطر فى العصور الاولى
حينما كان المجتمع تسود فيه الام . فلما تغير
المجتمع وأصبح مجتمعا أبويا انطلمست بعض معالم

وقد لا تحكى الحكايات الشعبية عن مغامرة الابن
التي توصله الى السلطنة ، وانما تحكى عن علاقة
الأب بالابن بشكل أو بآخر . فالابن يخرج من
بيت أبيه ثم يعود الى أبيه مرة أخرى وقد اتسع
أفقه واكتسب الحكمة والمعرفة . ورجوع الابن الى
الأب بعد تلك المغامرات يعنى وصول الابن الى
حالة الوعي الكامل . فحالة الشعور يرمز لها
فيما يقول علماء النفس بالذكر كما أن حالة
اللا شعور يرمز لها بالأنثى . ويعد هذا تأثيرا
للمرحلة الحضارية التي انتقل الانسان فيها من
مجتمع الأمومة الى مجتمع الأبوة .

وتحكى حكاية شعبية مصرية أن الابن طلب من
أبيه أن يتزوج ، ووافق الأب على تلبية رغبة الابن
إذا استطاع أن يقوم بنجاح بتجربة فرضها أبوه
عليه وهى ان يتسلم منه جنيها واحداً ثم يخرج
ليقضى مدة من الزمن خارج بيته ، يعود
بعدها الى أبيه بالجنيه وبشاة وبرطل لحم ورطل
عظم . فإذا عاد بهذه الأشياء وزجه أبوة ، والا فان
رغبته لن تتحقق . وخرج الابن ومعه الجنيه فقابل
كهلا فى الطريق وتصابح معه . وفجأة سأل
الابن « تشيلنى والا أشيلك » وفوجئ الشيخ
بغربة السؤال ورد عليه قائلا : ان أنت حملتنى
جعلتنى سخرية للناس وان أنا حملتك فلن تتحمل
كهولتى ثقلك . فلم يرد عليه الابن وسار معه
خطوات أخرى . فأبصر حقلا مزدهرا يعمل فيه
فلاح . فسأله الابن : « هل هذا الفلاح حرث حقله
أم لم يحرثه ؟ » وتعجب الكهل مرة أخرى وأجابه :
ألم تر بعينك كيف أن الحقل مخضر . فلم يرد
عليه الابن واستمر فى السير معه . فقابلا نعشا
فسأله : هل مات الرجل الذى بالنعش أم لم
يمت ؟ ولم يستطع الكهل أن يتحمل هذه الأسئلة
الغريبة وترك الابن وانصرف . ولما رجع الكهل الى
ابنته بدا عليه التفكير فى أمر هذا الشاب .
وعرفت الابنة ما حدث وردت على أبيها قائلة ان
هذا الشاب حكيم ولا بد أن يخرج ليبحث عنه
ويحضره الى بيته . ثم أخذت تفسر له أسئلته .
فقالت له انه يعنى بالسؤال الأول : هل تقص على

حكاية أم أقص أنا عليك ؟ . كما يعنى بالسؤال
الثانى هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد
ذلك حرثا حقيقيا أم أنه قد حرث أرضا ملكا له .
وأما السؤال الثالث فمعناه ، هل هذا الميت مات
وخلف ذرية أم مات بدون نسل فتكون قد انقطعت
سلسلة نسبه .

وخرج الكهل وعاد بالابن وأتى به الى ابنته التي
عرفت منه سر خروجه من عند أبيه . وأخذت تعمل
معه الحيلة فى أن تلبى رغبة الأب . فأخذت منه
الجنيه واشترت شاة وانتظرت حتى كبرت الشاة
وباعتها بعد أن جزت صوفها . ثم باعت الصوف
كما حصلت على مكسب من الشاة . واستطاعت عن
طريق التجارة أن تشتري شاة أخرى صغيرة
ورطلا من اللحم وآخر من العظم ثم أن تحتفظ فى
النهاية بالجنيه . وعاد الابن بهذه الأشياء الى الأب
فعرف أنه قد اكتسب الحكمة والمعرفة ، وبذلك
يمكنه أن يستقل ويتزوج . على أنه طلب منه أن
يرجع الى الفتاة ويخطبها من أبيها لأنهما معا يمكنهما
أن يخوضا معركة الحياة فى نجاح .

وليس فى وسعنا أن نعدد نماذج الحكايات
التي تكشف عن النمط النموذجي للأم أو للأب ،
فهى كثيرة ومتنوعة ولا تزال تعيش فى وفرة
حتى اليوم .

وربما كانت هذه النماذج كافية لأن تطلعنا
على حقيقة الرمز فى التراث الشعبى . وبدون
تفهم لمغزى الرمز ودلالته ، تظل الصور فى
التراث الشعبى خرافية وطفولية .

ونعود الى بداية المقال فنجيب عن سر استمتاع
الطفل بحكاياته الخرافية والشعبية . ليس ذلك
لأنها تجسد ما يعيش دفيناً فى لاشعوره ، ولأنها
تسعى فى النهاية الى تحقيق الكل الكامل الذى
يسعى الطفل لا شعوريا الى تحقيقه كذلك ؟

د . نبيلة ابراهيم

نظم

فهرست

القصص
الشعبی

المجلد الأول

فهرست الطرک

بقلم
دکتر حسن الشامي



ولقد أصبحت الحاجة لترتيب وتبويب وفهرسة
الحصيلة الضخمة من المواد ، التي توافدت من
شتى بقاع العالم وخاصة من شمال اوربا حاجة
ملحة وتوالت المشاريع لاستحداث نظام شامل
للفهرسة .

المحاولات المبكرة للفهرسة

جاءت أولى محاولات الفهرسة المنطقية على يدي
الباحث (٤) فون هان J.G. Von Hahn في عام
١٨٦٤ في شروحه لتجميعه من الحكايات اليونانية
والالمانية . حاول فون هان مقارنة تلك الحكايات
التي كانت شائعة آن ذلك في اليونان والباليا
« بالخرافات الروائية التي كانت سائدة عند
الاغريق منذ آلاف السنين . أي انه اتخذ
« الخرافات الروائية » الاغريقية معيارا يقيس عليه
الحكايات وتبويبها تبعا لدرجة تشابه المحتوى بينها
وبين هذا المعيار . الا ان هذه المحاولة لم تحظ بإدنى
اهتمام من بقية الفلكلوريين للأسباب التالية :

أ - اختلاف وظيفة المعيار - وهو الخرافة
الروائية القديمة عن وظيفة الحكاية وهي المادة
التي تقاس .

ب - الاختلاف النسبي في المحتوى القصصى
وكذلك البنائى بين الخرافة الروائية وبين الحكاية .

ج - ضالة مجموعة الحكايات المدروسة بحيث
لم تسمح بالقدر الكافى من الاستقراء ثم التعميم .

د - محدودية الأنشطة في الخرافات الروائية
بما يترك جانبا كبيرا من أنشطة الحكاية دون مقابل
في الخرافات الروائية .

هـ - لم يفرق فون هان بين الطراز الكامل
Type وهو حكاية كاملة وبين الموتيفة Motif
وهي مجرد جزئ روائى .

وكانت نتيجة هذا القصور ان مشروع فون هان
Von Hahn لم يستعمل قط واستمر غالبية

اتصفت الاهتمامات المبكرة بالقصص الشعبي
بالفردية فالليالى A. G. G. التي قدمها سترابارولا
Gr. str. parola والديكاسرون Decameron
التي قدمها بوكاشيو Boccaccio والف
ليلة وليلة التي ترجمها وقدمها جالان A. Gallanq
تتصف بالصفة الادبية البحتة التي تظهر فيها
شخصية صاحب العمل ككاتب يستخدم مواد
شعبية في انشائه وليس كجامع لنصوص شعبية
ونجد أنه في مطلع القرن التاسع عشر لم يشعر
الاخوان جريم W. & G. Grimm بأية غضاضة
في تعديل و « تحسين » نصوص الحكايات التي
احتواها عملهما من طبعة لأخرى على الرغم من
شعبية مصدرها . الا انه قبل انتصاف القرن
التاسع عشر كانت هناك محاولات جادة لجمع مواد
فلكلورية شفاهية ونشرها على حالتها الاصلية التي
وجدت عليها . ثم توالت مثل هذه التجميعات على
أيدي جامعيين مثل أفاناسيف A. F. Anasief
الروسي وهيلتين كافاليوس Hylten cavallius
السويدي وسفند جراندتفيج واث كريستنسن
الدانيماركيين وأسبجوتسن Asbgotsen
النرويجي واتريك كنيدي P. Kenneqy
الايرلندي وكامبل F. J. Campbell الاسكتلندي
وامانويل كوسكين وب سيديلوت Sebbilllot
الفرنسيين الذين قدموا في تجميعاتهم نصوصا
شعبية الصياغة والفحوى .

ولقد كان التشابه القوي بين حكايات البلدان
والثقافات المختلفة واضحا . وتلاحقت النظريات
القائمة على الحدس والتخمين لتعليل تلك الظاهرة
مثل نظرية المستهدين « Indianists » التي
تزعّمها (٢) تيودور بنفى Theodor Benfey
التي أرجعت جميع الحكايات الى الهند كمصدر وحيد
لها ونظرية « الميثولوجيا الشمسية »
التي تزعّمها (٣) ماكس مولر Max Muller
والتي أرجعت الحكايات والاساطير والخرافات
الروائية خاصة الى مرض لغوى اصاب اللغة الأم
لمجموعة اللغات الهند أوروبية ونشرت الصراع
بين أبطال الحكاية وغيلانها مثلا على انه صراع بين
الشمس والقمر أو الضوء والظلمة أو الاشرار
والعواصف .

الفلكلوريين في الإشارة الى الجديد من الحكايات المجموعة باستعمال عناوين معروفة مثل سندريلا Cindrella وسنوهوايت Snow White . الخ أو باستعمال الارقام التي حملتها تلك الحكايات عفا في تجميعات الحكايات المشهورة وخاصة تجميعة الأخوين جريم

✳ سأسعمل « الخرافة الروائية » للدلالة على ما يشير اليه المصطلح الانجليزي Myth وذلك بدلا من الكلمة الشائعة « اسطورة » لتي تستعمل خطأ للدلالة على مفهوم « الخرافة الروائية » .

الجمال المميزة معيار التصنيف

ويمرور الزمن واتسع ميدان البحث في الحكاية فان الشراح من امثال وايتيهوتد كيدر الذي عمل امينا « مكتبة الدوق » بمدينة فيمار .

كانوا قد اعطوا شيوعا لعدد كبير من « الجمل المميزة » للحكايات المدروسة والتي تصنف أشياء معينة او قائع في تلك الحكايات (مثل : البنت الى كانت روحها في جوهرة في عقدها ؛ والسمة الى بتتكلم وربماها الصياد في البحر تاني ، والبنت الى كانت تدل شعرها علشان الغول يطلع عليه . . . الخ) ولقد استخدمت هذه « الجمل المميزة » للدلالة على نظيراتها في القصص المعنى : وكانت ترتب ترتيبا أبجديا في نهاية التجميعات . الا انه على الرغم من هذا الترتيب الابجدي فان فائدة تلك القوائم كانت مقصورة على أولئك الذين كانت لهم دراية مسبقة بتلك « الجمل المميزة » وبمواقعها في الحكايات التي سبق لهم معرفتها . وكذلك . . بطبيعة اللغة المستعملة والمرادفات فيها وما يقابلها في اللغات الأخرى .

ولقد قام جوزيف جاكوبس

الانجليزي بمحاولة جادة لاعداد قائمة واحدة

متكاملة يجمع فيها كل تلك « الجمل المميزة » - بالانجليزية - وقدمها لمؤتمر الفلكلور العالمي المنعقد في لندن عام ١٨٩١ . الا ان هذه المحاولة لم تأت بجديد في كيفية التبويب ، فالاختلاف بينها وبين ما سبقها من محاولات كان مجرد اختلاف كمية المادة المفهرسة وليس في كيفية الفهرسة ، وكانت حصيلة جاكوبس حشد هائل من الجمل والعبارات والمفاهيم والتجريدات وما يمكن ان نسميه الآن بالمونيفات ولكن بلا دليل يعين الباحث على الخوض فيه أو على الاهتداء الى ما يبحث عنه .

واستمر ترتيب مادة الحكايات القصصية يتبع ثلاثة طرق جزئية مختلفة :

١ - العنوان الشائع

٢ - الرقم العفوي الذي حملته الحكاية في مجموعة الاخوين جريم

٣ - الجمل المميزة .

وبالاضافة الى جزئية هذه الوسائل فان الغالبية العظمى للمادة المستعملة فيها جاءت من منطقة محدودة ثقافيا وجغرافيا . فلقد بدأت بشمال أوربا ثم امتدت تدريجيا - ولكن بصفة استثنائية - الى بقية القارة الاوربية ثم الى الهند والشرق الأوسط والى جانب هذا وذاك فان القوائم المنشورة كانت مقصورة على الحكاية تاركة الانواع القصصية الأخرى مثل الأسطورة والخرافة الروائية .

لم تساعد هذه القوائم الباحثين في حقل الثقافات البدائية مما دعا الانثروپولوجيين المهتمين بدراسة ثقافات الهنود الحمر الى اعداد قوائم « للجمل المميزة » للقصص البدائي على غرار القوائم السابق ذكرها . ففي عام ١٩٠٨ نشر الانثروپولوجيان الامريكان روبرت . ه . لووي والفرد كريبر

قوائم مطولة (٦) تحوى « الجمل المميزة » لقصص

كما هو الحال فى معظم الحكايات العادية مثل
حكاية على بابا أو الجلدانة مثلا .

ويرتبط بمفهوم الطراز مفهوم الرواية .
فالرواية هى صورة من صور أو طريقة من
طرق قص نفس الحكاية . وقد تختلف الروايات فى
واحدة أو أكثر من التفصيلات وقد تختلف
الروايات عن بعضها بالحذف أو بالاضافة الا أن
هذا الاختلاف لا يخرج بمضمون الرواية ذاتها
عن طابعه الاساسى وهو ما نسميه **الطراز** .

الواقعة

هى جزء قصصى يمثل حدثا واحدا من سلسلة
احداث الحكاية . وهى حدث متكامل الا أنه غير
مستقل ، تعتمد فى استكمالها لمعناها على
ما قبلها أو بعدها من وقائع . والواقعة لها
القدرة على الانفصال عنه أو الانضمام الى قصص
مختلفة . وهى بذلك وحدة بنائية قصصية ليس
لها اكتمال الطراز حيث انها نادرا ما تظهر
منفردة ، واذا ما ظهرت وحدها عدت كسرة

قبائل الهنود الحمر المختلفة . ثم استخدم
فرانز بواس Franz Boas هذه القوائم ونماها
عام ١٩١٦ فى دراسته المشهورة عن ميثولوجيا
(الخرافات الروائية) جماعة التسمشيان (٧) .
ولقد أثبتت هذه القوائم فعاليتها فى دراسة تلك
المواد البدائية وخاصة فى مناطق جغرافية
محدودة .

وكما هى الحال فى كل قوائم « الجمل المميزة »
فانها لم تفرق بين الطراز وبين الوحدات القصصية
الصغرى مثل الواقعة Episode
والموتيفة . ويعد هذا التمييز ضروريا لعملية
الفهرسة المتكاملة حيث ان طبيعة التبويب
والمشكلات المتعلقة به تختلف باختلاف تكوين
المادة المعنية .

وحدات قياس القصص الشعبية

يستخدم الفلكيون ثلاث وحدات أساسية
من وحدات القياس : الطراز والواقعة والموتيفة

الطراز

يعرفه العلامة الأمريكى ستيث طومبسون
Stith Thompson على انه حكاية تقليدية ذات وجود
مستقل (٨) وقد تقص هذه الحكاية ككل متكامل
لا يعتمد فى استكمالها لوحدة على أية عناصر
قصصية خارجية . وقد تحكى الحكاية الممثلة
للطراز ضمن حكاية أخرى (كما هو الحال فى
قصص ألف ليلة وليلة اذ يرد قصص مستقل
من خلال القصة الاطارية العمامة
الخاصة بشهرزاد والملك شهریار) الا أن ظهور
الحكاية بمفردها فى مواقف أخرى الى جانب
اكتمال معناها يؤكد استقلالها وتكامل كيانها
البنائى والمضمونى . أما من الناحية البنائية فقد
يكون الطراز مكونا من موتيفة واحدة كما هو الحال
فى قصص الحيوان البسيطة ، وقد يكون مكونا من
عدة وقائع وسلسلة من الموتيفات بالغة التعقيد



أو حكاية ناقصة Fragment . والواقعة أكبر من الموتيفة حيث انها غالبا ما تكون مكونة من مجموعة من الموتيفات الروائية التقليدية ، وهي أصغر من الطراز حيث أن الطراز غالبا ما يكون مكونا من وقائع عدة وخاصة في الحكاية العادية .

الموتيفة Motif :

هي أصغر عنصر في القصة الشعبية لها القدرة على الاستمرار في التقاليد فالموتيفة مجرد جزئ قصصى .

فهرست الطراز

كان الفلكلورى الفنلندى أنتى آرنى Antti Aarne هو أول من فصل بين الطراز والوحدات القصصية الأخرى وجعل من ذلك أساسا لنظام فهرسة متكامل . ويشرح آرنى Aarne الدواعى التى استوجبت قيامه بهذا العمل في مقدمة الفهرست « لقد ظلت الحاجة لنظام عام لتبويب وفهرسة القصص الشعبي بشكل يستجيب لاحتياجات البلدان المختلفة قائما بدون حل لمدة طويلة . وتتلخص فائدة هذا النظام فى انه يرتب ويبوب القصص الشعبي وبالإضافة الى ذلك فإن له أهمية عملية للباحثين » . ويتساءل آرنى Aarne كم تكون الأمور بالنسبة لجامعى القصص الشعبي لو أن كل تجميعات الحكايات المطبوعة (حتى ذلك الوقت قد نظمت طبقا لنظام موحد ؟ » ويجيب على ذلك بأنه « سيكون فى قدرة الباحث أن يكتشف فى لحظات المادة التى يحتاجها فى أية تجميعة أخرى فى حين أنه فى الوقت الحاضر مرغم على أن ينظر فى كل محتويات الكتب لاكتساب مجرد فكرة عابرة » (١٠) .

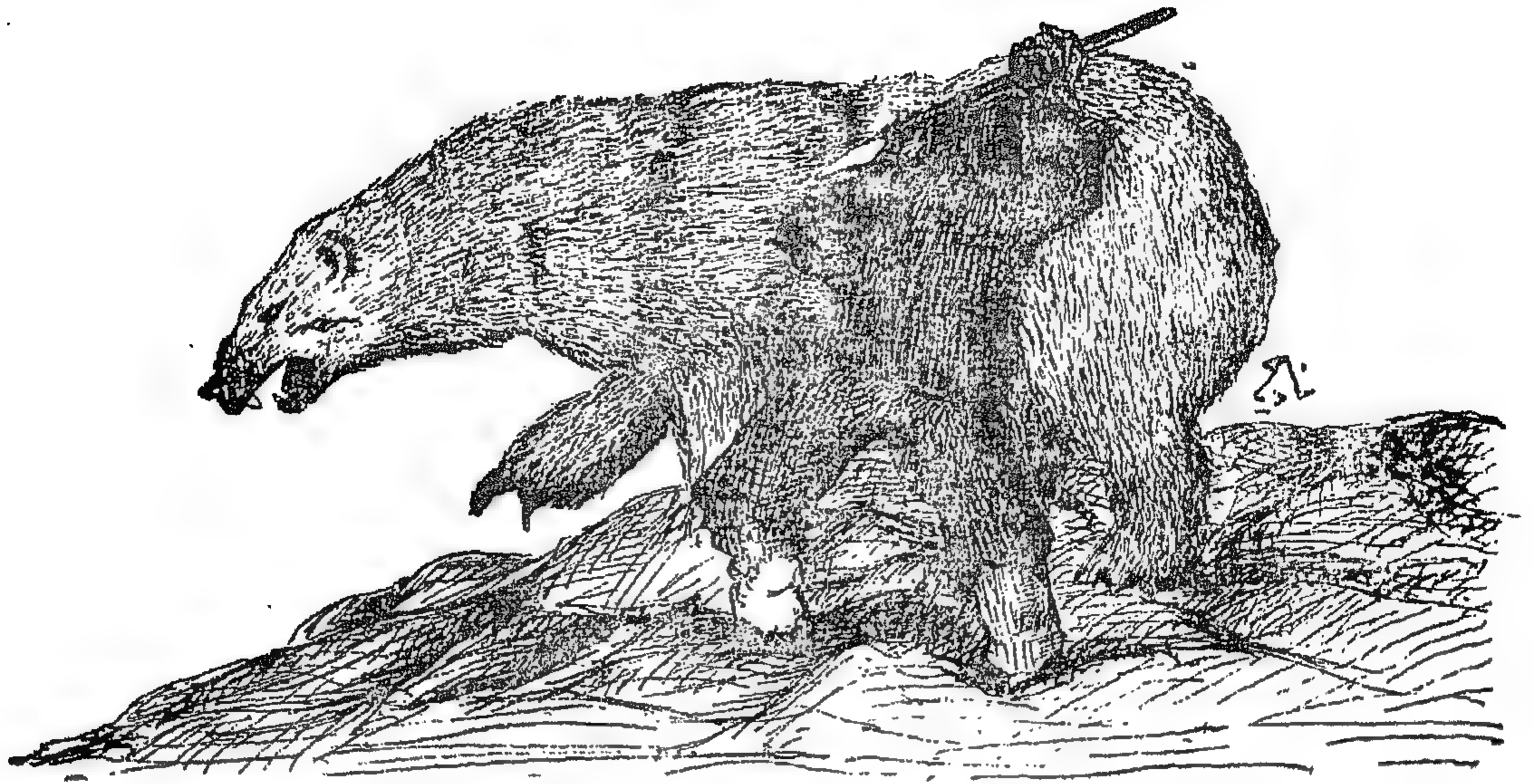
ويعتبر التمييز الواضح بين الطراز والموتيفة هو أهم ما يفصل عمل آرنى هذا عما سبقه من محاولات لفهرسة الحكايات . ويقول آرنى « لقد استخدمت بقدر المستطاع حكاية كاملة

كأساس لكل طراز » . واقترح فى نفس الوقت امكانية تبويب وفهرسة الوقائع المستقلة . وكذلك الموتيفات . الا أنه لم ينفذ هذا الاقتراح فى فهرست الطراز ، حيث أن ذلك كان يستوجب « . . تقطيع أوصال القصة الشعبية الى الحد الذى يحد من قدرة الباحثين على استخدام هذا النظام من الفهرسة (المبنى على الطراز) بصفة فعالة » (١١) وذلك لأن فهرسة الوقائع أو الموتيفات يقدم جزئيات متشابهة وليس حكايات متكاملة تشكل روايات مختلفة لطراز واحد .

ويعترف آرنى بأن هناك بعض الجنوح عن هذه القاعدة فى اختيار الطراز . فلقد اضطر الى فهرسة حكايات « دائرة الغول الغبى Stupid ogre cycle شكل وقائع مستقلة وليس كقصص متكاملة وذلك لأن » . . الحكايات المنفردة التى تنتمى لدائرة الغول الغبى يحكيها الناس فى توليفات متباينة ، تجمع بين وقائع مستقلة مما لم يسمح لأى من النصوص بالتكرار والغلبة بحيث يمكن اعتباره طرازا واضطر آرنى الى نفس هذا الجنوح فى بابى قصص الحيوان Animal Tales و النكت والنوادر

« الطرز »

ولقد كان فهرست « الطرز » فى شكله الأول أبعد ما يكون عن الاكتمال المنشود وذلك لأن آرنى أقامه على قاعدة قوامها ثلاث تجميعات رئيسية فقط تمثل شمال أوروبا وهى : تجميعة هلسنكى المخطوطة ، وتجميعة سفد جرونديج Svend Grundtvig الدانيماركية والتى جمعها فى منتصف القرن التاسع عشر وتجميعة الاخوين جريم الألمانية المنشورة عام ١٨١٢ بعنوان Kinder und Hausmärchen واضطر آرنى الى استبعاد بعض القصص التى أحس انها لم تكن تمثل حكايات أصيلة فى هذه التجميعات ثم أضاف عددا ضئيلا من مصادر جانبية أخرى .



كيف ان بواس قد قام بعمله عن ميثلولوجيا التسمشيان عام ١٩١٦ بدون مدونة بالفهرس الا أن سلسلة من التجميعات والدراسات التي بدأت بتجميعه قام بها آرني نفسه عن الحكاية الفنلندية - دفعت بالفهرست الى حيز الاستعمال (١٢) . وبلغت الأعمال التي ارتكزت عليه حتى وفاة صاحبه عام ١٩٢٣ - برغم ظروف الحرب - ثمانية تجميعات رئيسية جاءت كلها كدليل على جدوى وأهمية الفهرست واقترح القائمون بها اضافات كثيرة الطرز لم يختوها عمل آرني الاساسي مما جعل توسيع الفهرست أمرا ضروريا . ونظرا لوفاة آرني فلقد نظر خلفاؤه فيما بينهم عن يمكنه استكمال العمل

وطلب الفلكلوري الفنلندي كارل كرون Kaarle Krohn من طومبسون أن يأخذ على عاتقه مهمة علاج الشغرات الموجودة في فهرست الطراز وبعد العديد من الاستشارات والزيارات لأرشيفات الحكاية والباحثين في ميدانها (١٤) في أوروبا اخرج طومبسون لعالم الفلكلور عام ١٩٢٨ الطبعة الاولى باللغة الانجليزية من « فهرست طرز الحكاية » تحت عنوان « طرز الحكاية الشعبية »

ويقوم فهرست الطراز على أساس ان جميع روايات الطراز الواحد « على الرغم من البعد المكاني - الجغرافي - بينها » فانها جميعا مرتبطة ببعضها ارتباطا مصدريا عضويا Genetic أي أن الروايات جميعها متفرعة عن أصل مصري واحد في حين ان فهرست الموتيفات يكتفى بمجرد التشابه بين وحدات الموتيفة الواحدة ولا يفترض وجود أية علاقة مصدرية بينها مهما بلغت درجة التشابه .

ظهر فهرست الطراز عام ١٩١٠ به حوالي ٥٤٠ طرازا مستقلا ، ونظم بحيث يسمح بتوسيع محتوياته الى ١٩٤٠ طرازا تمتد من ١ الى ١٩٤٠ الا انه كان بطيئا جدا في الوصول الى علم الباحثين في ميدان الفلكلور والميادين المتحالفة معه مثل الانثروبولوجيا الثقافية . ويصرح طومبسون بأنه على الرغم من حاجته الشديدة لمثل هذا الفهرست أثناء اعداده لبحث الدكتوراه بجامعة هارفارد فانه لم يكن قد سمع - ولا أحد آخر من المحيطين به - بهذا العمل حتى نهاية سنة ١٩١٤ (١٢) . ورأينا

ومرة أخرى أثر موضوع توسيع فهرست الطراز في مؤتمر دراسة القصة الشعبية المنعقد في مدينة لند بالسويد عام ١٩٣٥ ، اذ أنه على الرغم من المحاولات التي بذلها طومبسون لتوسيع الرقعة الجغرافية التي يعطيها الفهرست فان غالبية بلدان شمال وشرق أوروبا وآسيا - من ايرلندا حتى الهند - تركت بدون معالجة الثغرات الكبيرة فيها . ولقد ضاعف من خطورة هذا الموقف ما أثبتته الدراسات التطبيقية - وهذا الى جانب النظريات الحدسية التي سبق ذكر بعضها - من أهمية روايات منطقة حوض البحر الابيض الثقافية والشرق الاوسط والهند لأية دراسات مقارنة عن الحكاية (١٥) .

وظهرت الطبعة الثانية (بالانجليزية) من الفهرست عام ١٩٦١ وبها حوالي ٢٥٠٠ طراز مستقل ومئات أخرى من الطرز المتفرعة عنها واحتوت هذه الطبعة أضعاف حجم المادة التي احتواها الفهرست في صورته الأولى التي قدمها آرني أو الطبعة الانجليزية الأولى التي قدمها طومبسون على حد سواء .

وعلى الرغم من هذا التوسع فان طومبسون يشكو من عدم تمكنه من معالجة جميع ثغرات الفهرست اذ أنه على الرغم من الدراسات المتلاحقة والتجميعات المستمرة في ميدان الحكاية فان هناك مناطق ذات أهمية مركزية « لم تستكشف بعد » مثل ايران والعراق وشبه الجزيرة العربية بأسرها ومناطق أخرى لا يمثلها الا قدر ضئيل من التجميعات مثل مصر والسودان ومعظم بقية الاقطار العربية (١٦) .

ويحذر طومبسون من محاولات استعمال الفهرست في شكله الحالي لفهرسة قصص الجماعات البدائية . ويقرر ان طبيعة بنائه والمواد التي يحتويها لا تسمح بهذا الاستعمال وذلك لأن الفهرست قائم على افتراض قيام علاقات تبادل قوية بين حكايات الشعوب القاطنة في المنطقة الجغرافية الممتدة من ايرلندا الى الهند في حين

ان هذا التبادل ضعيف بين جماعات هذه المنطقة والجماعات البدائية الا في القليل من الحالات مثل بعض جماعات الهنود الحمر وافريقيا واندونيسيا (١٧) . ويصرح طومبسون بأن الفهرست كان يجب أن يسمى « طرز الحكاية الشعبية لأوروبا وغرب آسيا والبلاد التي تقطنها شعوب تلك المناطق » (١٨)

تبويب فهرست الطراز

تنقسم المواد التي يحتويها الفهرست الى أربعة أبواب رئيسية وباب خامس غير مبوب . وتنقسم تلك الأبواب بدورها الى ٣٢ مدخلا على النحو الآتي :

الباب الأول : قصص الحيوان

حيوانات وحشية	١ - ٩٩
حيوانات وحشية وحيوانات مستأنسة	١٠٠ - ١٤٩
بشر وحيوانات وحشية	١٥٠ - ١٩٩
حيوانات مستأنسة	٢٠٠ - ٢١٩
الطيور	٢٢٠ - ٢٤٩
الأسماك	٢٥٠ - ٢٧٤
حيوانات وأشياء أخرى	٢٧٥ - ٢٩٩

الباب الثاني : حكايات عادية :

حكايات السحر (أ)	٣٠٠ - ٣٤٩
الخصوم الخوارق	٣٥٠ - ٣٩٩
الزوج (زوجة) أو القريب المسحور أو الخارق	٤٠٠ - ٤٥٩
الواجبات الخارقة	٤٦٠ - ٤٩٩
المساعدون الخارقون	٥٠٠ - ٥٥٩
أشياء سحرية	٥٦٠ - ٦٤٩
القدرة أو المعرفة الخارقة	٦٥٠ - ٦٩٩
قصص أخرى عن الخوارق	٧٠٠ - ٧٤٩
قصص ديني (ب)	٧٥٠ - ٨٤٩
الليالي (ج) (القصة الرومانسية)	٨٥٠ - ٩٩٩
(١٩)	
قصص عن الغول الغبي (د)	١٠٠٠ - ١١٩٩

الباب الثالث : نكت ونوادر :

قصص الحمقى	١٢٠٠ - ١٣٤٩
قصص عن الأزواج	١٣٥٠ - ١٤٣٩
قصص عن المرأة (البنت)	١٤٤٠ - ١٥٢٤
قصص عن الرجل (الولد) :	١٥٢٥ - ١٨٧٤
الرجل « الشاطر »	١٥٢٥ - ١٦٣٩
حوادث الحظ	١٦٤٠ - ١٦٧٤
الرجل الغبي	١٦٧٥ - ١٧٢٤
نكت عن رجال	١٧٢٥ - ١٨٤٩
وهيئات الدين	
نوادر عن جماعات	١٨٥٠ - ١٨٧٤
من الناس	
قصص الكذب	١٨٧٥ - ١٩٩٩

الباب الرابع : قصص التركيبات (١٩) :

قصص تراكمية (٢٠)	٢٠٠٠ - ٢١٩٩
قصص خادعة	٢٢٠٠ - ٢٢٩٩
قصص تركيبات أخرى	٢٣٠٠ - ٢٣٩٩

الباب الخامس : قصص غير مبوبة :

قصص غير مبوبة	٢٤٠٠ - ٢٤٩٩
---------------	-------------

والهدف الاساسى من هذا التبويب هو تمكين الباحث من العثور على مثيلات حكاية معينة فى التراث الشعبى عند الشعوب المختلفة لا ان يتعثر فى رواية منها هنا وأخرى هناك بمحض الصدفة

خصائص دليل الفهرست

وكما يتضح من دليل الفهرست بأن الخطوة الاولى فى عملية البحث هى تحديد طبيعة الحكاية المعنية طبقا لمحتواها الموضوعى .

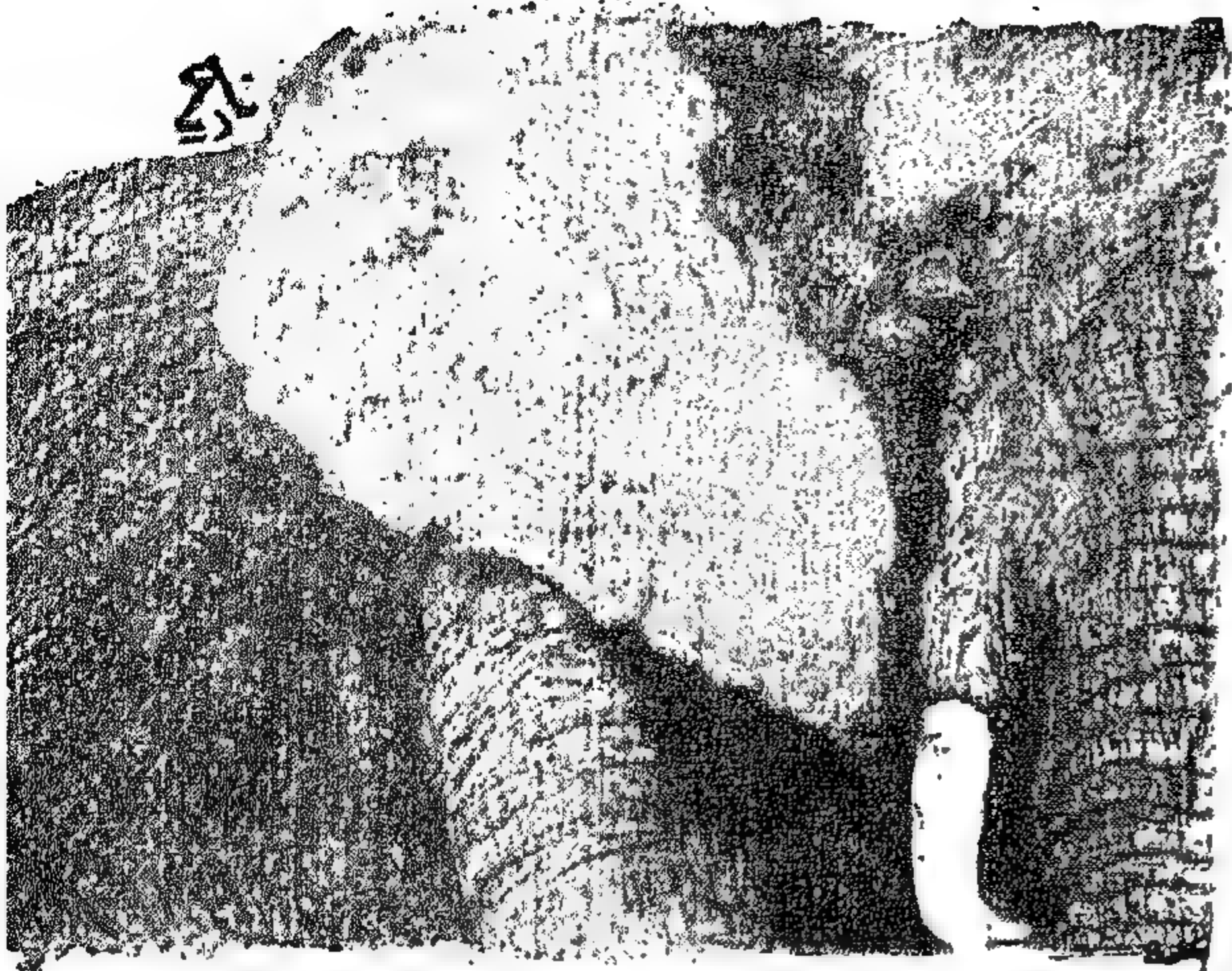
مثال (١) : فحكاية الثعلب الذى تظاهر بالموت فوضعه صائد سمك فوق عربته مما أعطى الثعلب فرصة سرقة الصيد تقع فى الباب الاول « قصص

الحيوان » وتدخل فى المدخل الأول « حيوانات وحشية » ومجرد وجود الصياد هنا لا يدخل الحكاية ضمن مدخل « انسان وحيوانات وحشية » وذلك لأن الصياد لم يلعب دورا ذا أهمية فى تطور أحداث الحكاية .

ويسجل الفهرست هذا الطراز تحت رقم ١ سرقة السمك . ويورد آرنى وطومبسون ٤٩ مصدرا مختلفا لمئات الروايات لهذا الطراز فى مطبوعات ومحفوظات أرشيفات على حد سواء .

مثال (٢) : وحكاية الملك الذى جاءه ثلاثة خطاب لابنته فوعده بتزويجها لمن يحضر له أعجب شئ فى الوجود ، فأحضر الأول مرآة يرى فيها الناظر أى شئ يريد . وأحضر الثانى بساطا طيارا . وأحضر الثالث ليمونة تحبى الميت قبل نزوله القبر . واجتمع الثلاثة يعرضون عجائبهم فاذا بهم يرون الاميرة تحتضر واضطروا لاستعمال البساط الطائر للوصول اليها ثم استعمال الليمونة لحياتها . فأى واحد من هؤلاء يفوز بها ؟ . تقع هذه الحكاية فى الباب الثانى « حكايات عادية » وتدخل فى المدخل السابع « القدرة أو المعرفة الخارقة » (أو فى المدخل السادس : أشياء مسحورة . الا أن الحكاية تتمركز حول قوة الليمونة على احياء الميت وليس حول الاشياء الثلاثة كعناصر مسحورة) وبهذا تكون القصة فى المدخل الاول ٦٥٠ - ٦٩٩ ورقمها الفهرسى هو ٦٥٣ (أ) أندر شئ فى العالم . ويورد الفهرست مراجع لروايات هذا الطراز لنصوص اسبانية وايسلندية وهنغارية وصربوكروانيه وبولندية ويونانية واسبانية امريكية (من جمهورية الدومينيكان ويورتوريكو) وولاية نيومكسكو الأمريكية والمكسيك ومجموعة جزر كيب فرد .

هذا وواضح ان عدم ورود دولة معينة لايعنى بالقطع عدم وجود الطراز فى ثقافتها كما هى الحال فى مصر مثلا . فالطراز موجود ولكنه غير مدون أو على الأقل لم يكن متاحا لمصنفي الفهرست .



مثال (٣) وحكاية العنز التي رفضت العودة الى منزل صاحببتها فذهبت صاحبتها الى الجزار ليذبح العنز فرفض وذهبت للجبل ليخنق الجزار فرفض ، ثم ذهب للفأر ليقرض الحبل فرضى ، ولما شرع الفأر فى قرض الحبل . . أسرع الحبل ليخنق الجزار وأسرع الجزار ليذبح العنز وأسرعت العنز للمنزل . تقع هذه الحكاية فى الباب الرابع « قصص التركيبات » حيث ان القصة هنا تتمركز حول طريقة بنائها أو تركيبها وليس حول مجرد دفع العنز الى المنزل . وتدخل فى المدخل الاول « قصص تراكمية » حيث أن تطور أحداث القصة يأتي عن طريق تراكم عناصر بنائية متشابهة ثم انعكاس دورة هذا التراكم . ورقمها الفهرسى هو ٢٠١٥ العنز الذى رفض ان يذهب الى المنزل ويورد الفهرست مراجع لمطبوعات وأرشفات لزهاء مائتى رواية مختلفة من هذا الطراز .

نواحي القصور فى فهرست الطراز

يمكن حصر مظاهر قصور الفهرست فى مجالين .
الاول : كمى . . يتعلق بالمادة المفهرسة وحجمها وكذلك بالرقعة الجغرافية التى يغطيها الفهرست ،
والثانى : نوعى . . يتعلق بكيفية الفهرسة .

أولا : مجال التغطية :

١ - التغطية النوعية : ظهر الفهرست لأول مرة عام ١٩١٠ تحت Verzeichnis der Marchentypen ثم ترجمه طومبسون تحت عنوان « طرز الحكاية الشعبية » Types of Folk « والواقع أن أيا من العنوانين لا يعبر بدقة عن طبيعة المادة التى يفهرسها الكتاب . فالعنوان الألمانى يقصر العمل على الـ Marchen وهو مايقابل فى العربية الحكاية أو الحدوتة ، الا أن الفهرست ليس مقصورا على الحكاية فقط فالنادرة مثلا أو النكتة ليست حكاية أو على الأصح ليست Marchen .

واذا كان العنوان الألمانى مصابا بتقصير الحذف فإن نظيره الانجليزى مصاب بتقصير الاضافة . فلفظه Folktale بالانجليزية تعنى ايا من الانواع والاشكال الأدبية القصصية النثرية فى الادب



الشعبي وتندرج تحت هذا المصطلح الخرافة الروائية والاسطورة المحلية والاسطورة المهاجرة وغير ذلك من الانواع التي لا يتعامل معها الفهرست أساسا .

ب - محدودية المنطقة الجغرافية التي يغطيها الفهرست وكثرة الفجوات فيها .

ج - اقضاء الكثير من التجميعات ذات الصبغة الأدبية على الرغم من أن تلك التجميعات كان يمكن اعتبارها مجرد روايات خاصة من النصوص الشعبية

ثانيا : كيفية التبويب والفهرست :

١ - يعتمد التبويب في كثير من الاحيان على شخصيات الحكاية وليس على طبيعة الاحداث . والشخصية تتغير من مجتمع لآخر في نفس الثقافة ومن ثقافة لآخرى . فرجل الدين في مجتمع قد يصبح أباً في مجتمع آخر وملكا في مجتمع ثالث وهكذا إذ أن ما يجمع بين الجميع هو السلطة والنفوذ وليس مجرد كون الملك ملكا أو الأب أباً أو القس قسا .

فالنادرة الشائعة في مصر عن « الصعيدي الى راح الحمام وبعد نص ساعة من الدك والحك لقوا فانلته » يوردها الفهرست في الباب الثالث « النكت والنوادر » المدخل الثالث « قصص عن المرأة » ورقمها الفهرسي هو ١٤٤٧ المرأة القساذرة وهو وصف لا يتفق مع نادرتنا إذ انها لا تخص امرأة . وتحكى نفس النادرة في العراق عن كردى . فالحدث واحد في جميع الروايات وإن اختلفت الشخصيات . وتجد ايضا النادرة الشائعة في مصر عن الزوج السدى كانت زوجته تعطي اطياب الطعام لعشيقتها . فأتى لها الزوج بدجاجتين بعد أن عرضهما على الجيران وطلب منها طهيهما

وجاء العشيق مطالبا بهما فأمهلتها الزوجة وعند موعد العشاء طلبت الزوجة من زوجها احضار ضيف ليقتسم معهم الطعام الزائد فأحضر الزوج رجلا فقيرا الى المنزل وطلبت الزوجة من زوجها الذهاب لشراء ليمون : وبينما الزوج في الخارج أوهمت الزوجة الضيف أن زوجها مريض وأن الطبيب اوصاه بأكل خصيتي رجل لل عام . ففر الضيف واسرعت الزوجة باخفاء الدجاجتين ولما جاء الزوج اخبرته زوجته بأن الضيف قد استولى على الدجاجتين وهرب فطارده ولما يئس من اللحاق به صاح « طب اديني واحدة وخلل واحدة » فرد عليه الضيف « لو حصبلتني خذ الاتنين » يورد الفهرست هذه النادرة في الباب الثالث « نكت ونوادر » المدخل الرابع قصص عن الرجل « تحت المدخل الثانوي » « القسيس يخسده » حيث أن الطراز الأوربي المعتمد تضمن قسيسا بدلا من الزوج وخادما بدلا من الزوجة . ورقم هذه النادرة الفهرسي هو ١٧٤١ : ضيف القسيس والدجاج الماكول . « كما هو الحال في المثال الأول » فإن الحدث واحد ولكن الشخصيات تختلف .

ب - قلة المداخل التي تحدد طبيعة المواد التي تحويها الأبواب العامة مما يجعل البحث فيها عن مادة معينة ضربا من ضروب الحسد في بعض الاحيان . (18)

« الليالي » نوع من القصص الشعبي شديد الاقتراب من الواقع وبه أقل قدر ممكن من الخوارق وتعتبر الديكامرون لبوكاشيو وألف ليلة وليلة من أمثلة هذا النوع الأدبي الشعبي وهو القصص الشعبي الذي يلعب فيه البناء الدور الأساسي بدلا من التطور الموضوعي للأحداث ، فهي قصة ذات طبيعة بنائية تركيبية . وهو القصص الذي تذكر فيه عبارة بسيطة بشكل تراكمي وعادة يكون هذا التكرار بمصاحبة اضافة بسيطة ومع كل اضافة ايعاد ذكر كل ما سبق روايته .

1. Johanes Bolte and George Polivka, *Anmerkungen zu den Kinderund Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. 4, p. 418 ff., 5 vols. (Leipzig, 1913-1932).
2. Theoder Bentey, *Panchatantra : Fünft Bücher indischer Fabeln Märchen, und Erzählungen*, 2 vols. (Leipzig, 1859) ; Reinhold Kölen, *Aufsätze über Märchen und Volkslieder* (Berlin, 1894) ; Emmanuel Cosquin, *Etudes Folkloriques* (Paris, 1922) ; *Les Contes indiens et l'Occident* (Paris, 1922).
3. Max Müller, *Chips from a German Workshop* (New York, 1881) ; Angelo de Gebernatis, *Zoological Mythology* (London, 1872) ; John Fisk, *Myths and Mythmakers* (Boston, 1872) ; (Sir) George Cox, *Mythology of the Aryan Nations* (London, 1870).
4. J.G. Von Hahn, *Griechische und Albanesische Märchen*, 2 vols. (Leipzig, 1864).
5. *International Folklore Congress in London*, 1891.
6. *Journal of American Folklore (JAF)*, vol. 21, (Boston, 1908).
7. Franz Boas, *Tsimshian Mythology*, Report of the Bureau of American Ethnology, No. 31, (Washington, 1916).
8. Stith Thompson, *The Folktale*, p. 415 (New York, 1946).
9. Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Folklore Fellows Communications (FFC), No. 3, (Helsinki, 1910).
10. Ibid., p. 8.
11. Ibid., p.10.
12. Thompson, *The Folktale*, p. 419 n.
13. Aarne, *Finnische Märchenvarianten*, FFC, Nos. 5, 53 ; Aarne, *Estnische Märchen- und Sagenvarianten*, FFC, No. 25 ; O. Hackman, *Katalog der Märchen der Finländischen Schweden*, FFC, No. 60 ; R. Christiansen, *The Norwegian Fairytale, A Short Summary*, FFC, No. 46 ;

M. de Meyer, *Les Contes Populaires de la Flander*, FFC, No. 37 ;
O. Loorits, *Livische Märchen- und Sagenvarianten*, FFC, No. 66.

14. For a brief resumé of these visits, see Thompson, *The Folktale*, pp. 419-420 n.
15. i.e. The Historic-Geographic Method known as the *Finnish Method*.
16. Thompson, *The Types of the Folktale* (1961), p. 6 ; See also *The Folktale*, p. 421.
17. For a brief description of the European-Asiatic folktale in primitive cultures, See Thompson. « European-Asiatic Folktales in other countries », in *The Folktale*, pp. 283-296, See also Thompson, *European Tales among the North American Indians* (Colorado Springs, 1919).
18. « The Types of the Folktale of Europe, West Asia, and the Lands settled by these Peoples », *The Types of the Folktale* (1961), p. 7.
19. Novelle SD SDROT SDSDlo(DD
20. « Formula tale » « Formelmärchen »
Archer Taylor, «Formelmärchen», in *Handwörterbuch des Deutschen Märchen*, hrsg. von Lutz Mackensen (Berlin-Leipzig, 1930-1940), vol. 2, pp. 64-91 ; Archer Taylor, « A Classification of Formula Tales », *JAF*, vol. 46, pp. 77-88 ; Thompson, *The Folktale*, pp. 229-234.
21. « Cumulative tale » « Kettenmärchen »
Archer Taylor, « A Classification of Formula Tales », Martti Haavio, *Kettenmärchen-Studien*, 2 vols., *FFC*, Nos. 88, 99.

د • حسین الشاہی

رومانيا

الفولكلور - المجتمع الجديد : قد يبدو هذين المفهومين متعارضين . لكننا اذا تركنا هذا التعارض الظاهري لتأمل حقيقة الامر لوجدنا أن لا تناقض أو مالا يقبل المصالحة والتعايش بينهما، هذا اذا لم نقل أنهما مفهومان متكاملان يتلاحمان تلاحم الأصول والفروع ، ويتحاوران تحاور أجيال الاجداد والآباء والأبناء .

واذ كان لا يزال يوجد من ينظر الى الفولكلور بوصفه تراث الماضي وحسب : يكون من المسلمات لديه أنه لا حاضر ينشأ من فراغ ، وأن الجديد استمرار للتقديم ونمو به . على أن « الفولكلور فضلا على أنه صدى الماضي فهو صوت الحاضر المتجدد أبدا .

ترتبطا على ذلك ، لا يمكن أن ينشأ مجتمع فني وحضارة ناهضة دون أن يضربا بجذورهما في تراثهما الطيب ، ولا يمكن أن ينبعث فن خلاق دون أن يؤصل أنسابه ويتمثل فنه وتراثه الشعبيين .

انطلاقا من الوعي بتلك الحقيقة يعتنى الشعب الروماني بتراثه الشعبي ويعتز به اعتزازا بالغاً . فهو ما زال يحرص حتى الآن على عرض زيه

بقلم: عبد الحميد صواس

القومي في شتى المناسبات ، ويتغنى بشعره الشعبي ، ويلقى المغنون الشعبيون كل محبة وتقدير أنى ذهبوا . ويرقص الشعب - جميعه بلا استثناء تقريبا - رقصاته الشعبية . ولا يخلو بيت في القرية أو المدينة من زخارف شعبية أو قطع من الفن الشعبي . والمسألة ليست تقديرا لشيء طريف ، وإنما تعنى أن التراث الشعبي داخل فى نسيج البناء الجديد - معدلا من بعض وظائفه ومستمرا ببعضها - ليشيع أحاسيس جمالية ويعبر عن قيم نفسية واجتماعية لدى أبناء المجتمع الجديد .

وإذا كنت قد شاهدت فى قرية بويشسارا الواقعة على جبال الكريات كيف يحرص سكانها : رعاة وفلاحين وعمالا وموظفين ومتعلمين على الحفاظ على طابعهم القومي فى عمارة بيوتهم وزخرفتها الداخلية بالمنسوجات والايقونات والآنية الشعبية ، ورأيت كيف خرج الشبان والشابات مساء السبت متزيين زيهم الشعبي الجميل ، متوجهين الى بيت الثقافة حيث تقام حلقة الرقص الاسبوعية ، وأخذوا يرقصون رقصاتهم الشعبية البالغة الثراء فى ايقاعاتها وتشكيلاتها بسعادة وحيوية غامرتين . فقد مرت أمامى كفقرة فى العرض الرسمى احتفالا بالعيد القومي (٢٣ أغسطس) مجموعة هائلة من الشابات والشبان يرقصون مرتدين أزياءهم الشعبية بينما تحييهم منصة رئيس الدولة والجماهير فى حرارة واعتزاز .

لقد كان الاعزاز والحماس للتراث الشعبي هو اللحن الأساسى الذى ظللت أسمعته فى طول البلاد وعرضها ، سواء فى بوخارست العاصمة أو ملدوفا فى أقصى الشمال أو ترانسلفانيا فى الغرب أو فى دوبروجا على ساحل البحر الاسود .

بيوت الابداع الشعبى

ليس من الغريب اذن أن نصادف آلافا من فرق الهواة التى تعرض الرقص والغناء الشعبى وتنظم لها المسابقات . وأضحى تلك المسابقات

المسابقة الدورية التى تتم كل سنتين بالتبادل مع العروض المسرحية . ويوزع نائب رئيس الدولة جوائزها عالية القيمة بنفسه . وتشرف على تلك الفرق وأخواتها التى تهتم بالادب والفن الشعبى بيوت الثقافة فى القرى والمدن وأجهزة الثقافة فى النقابات ومنظمات الشباب ، لكن الجهاز الذى ينسق حركة الهواة ويدفعها هو بيوت الابداع الشعبى التى تخطط للحركة فى اتجاهين :

أ - اتجاه من القرية الى المدينة ، من القاعدة الى القمة ، بتشجيع واحياء الصالح من الفن الشعبى الاصيل وتقديمه متصاعدا حتى يصل الى أعلى مستويات أماكن ووسائل العرض فى الدولة .

ب - اتجاه من المدينة الى القرية ، من القمة الى القاعدة ، بتقديم المعارف النظرية وتقنيات الفنون الحضارية الى من يريد تطوير معرفته من أولئك الهواة وتنظيم فصول دراسية ودورات تدريبية لسته أشهر قد تزيد الى ثلاث سنوات فى شتى الفنون وحرفيتها .

وتطمح بيوت الابداع الشعبى من تلك المواجهة أن تخصب الفن الشعبى وتضمن له دوام الاستمرار والقدرة والتعبير عن الواقع الشعبى الحى المتحرك . وكما ذكر لى مدير بيت الابداع الشعبى المركزى زاد المشتركون فى المسابقة الأخيرة على المليون . وقد فازت احدى تلك الفرق بالجائزة الاولى للمهرجان الذى عقد فى القاهرة سنة ١٩٦٤ ، وأخرى فى مهرجان أوروبا الذى عقد فى العام الماضى بيوغوسلافيا .

تعاونيات الفنانين التقليديين

هذا عن الهواة ، أما الفنانون التقليديون والتطبيقيون فقد شكلوا تعاونيات ينتجون من خلالها ، ويسوقون عن طريقها ، مختلف أشغال النسيج والحفر على الخشب وأعمال الفخار وما إليها . وكذا يساهم الفنانون التشكيليون (من

من الاستمرار والنماء ورسخ أقدامها بهذه الصورة . وهذا ما يحدونا الى محاولة عرض أطوار الحركة .

يمكننا القول بأن حركة الاهتمام بالفولكلور فى رومانيا تابعت نفس التيار من النشاط فى أوروبا ، وبدأت من نفس البداية الاوربية ألا وهى الاهتمام بأغاني الشعب وأساطيره - نتيجة واستمرارا للروح الرومانسية ، وصدى وتأكيذا لانبعاث الشعور القومى .

قام المثقفون والمحبون المتحمسون لوطنهم وتراثه بجمع مجموعات من الأغاني والمعتقدات الشعبية ، فجمع باولت Pauleti أغاني وصيحات رقصات رومانية يغنيها الفتيات والفتيان عند الرقص سنة ١٨٣٨ - كما جمع الشاعر الكبير فاسيلي الكسندر Alexandri فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مجموعة ضخمة من « أشعار شعبية رومانية » . أما سيمون فلورياماريان ، الذى كان رجل كنيسة ذا اهتمامات أثنوجرافية ، فقد أخذ يجمع موادا عن الزواج والميلاد والوفاة ، وكذا عن الطيور والنباتات ، كما جمع قصائد قصصية Ballads ولم تنشر أعماله كلها ، وأهم ما نشر له « الزواج لرومانى ، الميلاد الرومانى ، الوفاة الرومانية » .

أصحاب النزعة اللاتينية

وفى نفس الفترة تقريبا ظهرت أعمال أناناس مارنسكو Marinescu وهو من زعماء الحركة اللاتينية . (الحركة التى قالت بأن **بأن رومانيا تنتمى جنسا وثقافة الى اللاتينية**) . وطبيعى أن تتحمس الحركة لاثبات الطابع اللاتينى من خلال المادة الفولكلورية . ومن هنا نشطت فى جمع نصوص التراث الشعبى . حقا أفاد هذا لنشاط الحركة الفولكلورية الا أنه كان له سوء التدخل فى النص بالحذف والتعديل وفقا لأفكار أصحاب المبدأ . ومع التقدير الكبير الذى حازه عمل مارنسكو الضخم « الثقافة الوثنية والمسيحية » الذى يتكون من أربعة مجلدات عن « اعتقادات وأعياد الرومان القدامى ، أعياد المسيحيين القديسة

خلال مؤسسة الفنون التشكيلية - وهى التنظيم التجارى لاتحاد الفنانين التشكيليين) فى استلهم الفن الشعبى وانتاج أعمال متأثرة به أو مطورة له . وينتجى الكتاب أيضا منحى مشابهها فى محاولة استلهم التراث الشعبى فى كتاباتهم المختلفة ان شعرا أو مسرحا أو قصصا . ومن قبلهم فعل الموسيقيون ، وقد جمعت جمعية المؤلفين الموسيقيين منذ سنوات طويلة أرشيفا ضخما من الموسيقى والأغاني الشعبية .

ترعى الدولة هذا الجهد الشعبى وتشجعه بالعون المالى والفنى ، خاصة فى الفترة الاخيرة مساندة لاتجاهها الى تاجيج الشعور القومى . وبالإضافة الى ذلك كونت بكل محافظة (٣٩) فرقة للغناء والرقص الشعبى فضلا على الفرق المركزية ببوخارست . وكما قلنا تقوم بيوت الابداع الشعبى وبيوت الثقافة والاجهزة الثقافية المختلفة باحتضان وإبراز كل جهد طيب فى هذا الميدان .

مؤسسات الدراسات الفولكلورية

لكن اهتمام الدولة لا يقتصر على جانب رعاية الحركة الفنية الفولكلورية العامة ، فهى تولى الدراسة العلمية للمادة الفولكلورية اهتماما مضاعفا . فأنشأت عدة مؤسسات للدراسات الفولكلورية والاثنوجرافية ، أهمها معهد الفولكلور والاثنوجرافيا ببوخارست ، الذى تأسس سنة ١٩٤٩ واستطاع فى هذا المدى الزمنى القصير أن يحقق لنفسه مكانا عاليا بين المؤسسات النظرية ، ولجنة الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا وهى تابعة - مثلها مثل المعهد - للأكاديمية الرومانية التى كانت قد أسست قبل ذلك بسنوات أرشيفا للفولكلور فى مدينة كلوج . كما اعتنت الدولة بإنشاء متاحف أثنوجرافية وفولكلورية تحوى مواد بالغة الاهمية وفى نفس الوقت تضم باحثين متخصصين يتابعون تطوير العمل وانماؤه ، ومن بين تلك المتاحف بلغ « متحف القرية » المفتوح شهرة عالمية .

الحركة الفولكلورية فى التاريخ

لا بد أن وراء الحركة جهدا سابقا واعيا مكنها

أصدر مجلة تحمل اسم الشاعر ذي الأصل الشعبي « ايون كريانجا » ، كما نشر سلسلة من الكتب ، في العقد الاول من هذا القرن ، عن « عطلات الصيف الرومانية ، عطلات الحريف وأعياد الميلاد ، الزراعة عند الشعب الروماني ، حكاية العالم القديم » .

وعن « الأمثال الرومانية » أصدر زامة **Iuliu Zame** عشرة مجلدات ، مقارنا اياها مع الأمثال العالمية التي استطاع الحصول عليها .

أما رجل التاريخ الموسوعي **Nikolai Iorga** الذي يحمل معهد الدراسات التاريخية في بوخارست اسمه - فقد كتب الى جوار دراساته الكبيرة في التاريخ الروماني عن الادب والفن وخاصة في كتابه « تاريخ الأدب الروماني » الذي يحوى بابا عن القصائد القصصية الشعبية الرومانية .

التخصص في الدراسات الفولكلورية

رغم أن **Ovid Densusiana** أوفيد دنسوشميانو ينتمى الى نفس الفترة السابقة (أواخر القرن التاسع عشر وبدايات العشرين) ، ورغم أنه كان لغويا له دراساته الخطيرة في مجال اللغويات الرومانية ، أهمها كتاب من مجلدين عن تاريخ اللغة الرومانية حدد فيه بشكل نهائي أصل الرومانية الصوتي ، رغم كل هذا فقد كان أول من حاول وضع تعريف ومنهج للفولكلور ، وتحديد مجاله بعيدا عن اللغويات والدراسات الاخرى . وكتب « الفولكلور - كيف يجب أن نفهمه ؟ » ليوضح فيه أسس جمع المادة جمعا علميا ، كما لفت الانتباه الى المبدأ الأساسي : أن الفولكلور خلق دائم مستمر ولا بد أن نهب نفس الاهتمام لا للظواهر التقليدية وحسب بل أيضا للظواهر المعاصرة . وقد أصدر مجلة الكلمة والروح **Grai si Suflet** عن أفكاره ومبادئه .

ان أوفيد دنسوشميانو قد حصل بجدارة على مكان الأب في أسرة الفولكلوريين الرومانيين

والحديثه ومعتقداتهم ، الأعياد الرومانية الوثنية في أيامنا ، عناصر الميثولوجيا الداشية (١) الرومانية « الا أنه أخذ عليه المأخذ نفسه . ولكن مما يذكر لذلك العمل ، فضلا على مميزاته الاخرى أنه لأول مرة أخذ يعالج نظرية الفولكلور .

الفولكلور والدراسات المنهجية

اذا كانت الفترة السابقة تنبع أهميتها من المادة التي جمعتها فقد تلتها فترة حوت مجموعاتا دراسية لا تخلو من أهمية . فنجد أن ديمتري تيودورسكو **Teodorescu** قد قدم بدراسة جيدة لمجموعته « أشعار شعبية رومانية » المنشورة سنة ١٨٨٥ . ودرس هاسد وبوجدان **Bogdan** تأثير الكتب الشعبية في التراث الشفوي ، كما عقد مقارنات بين التراث الروماني مع التراث البلقاني . ويعد كتابه « الكوكو واليمامة - أقوال شيوخ » أول دراسة مقارنة لموضوعات الغناء ومن أهم الدارسين اللغويين لازارسانيانو **Saunianu** وقد قام بدراسات لغوية هامة (حتى في ميدان اللغة الفرنسية ، فله دراسة هامة عن الأرجو) وقد نشر مجموعة كبيرة من « حكايات رومانية » مقارنا فيها بين الحكايات الرومانية والحكايات العالمية ودراسة أخرى باسم « دراسة فولكلورية » .

ويعد موزس جاستر **Mozes Gaster** الذي هاجر الى لندن في بداية القرن العشرين ، من أهم الشخصيات الدارسة للفولكلور الروماني فقد أصدر عدة دراسات ومجموعات أهمها « الأدب الشعبي الروماني » ، والقسم الأول من هذا العمل دراسة كبيرة ، كما أنه صنف المادة التي جمعها تصنيفا نوعيا .

وعن الرقيات نشر جروفي أرتور **Gorovei Artur** « رقيات رومانية » . أما **Pamfile Tudor** الذي كان من رجال الجيش ثم أولى الفولكلور اهتمامه ، فقد

(١) الداشيون هم سكان رومانيا القدامى قبل الغزو الروماني .

المحدثين ، وما زال الكثير من مبادئه يعمل بها
فى تقدير كبير .

وفى نفس الوقت الذى كان دنسو شيانو يقوم
باقرار مبادئه ويكتب دراساته كان علماء الموسيقى
أمثال بللا بارتوك B. Bartok كيرياك O.G. Kiriac
وبردتشيانو T. Bredicea قد بدءوا جمع
وتسجيل الموسيقى الشعبية من وجهة نظر
فولكلورية . (ظهرت بالانجليزية مؤخر سنة
١٩٦٧ مجموعة بارتوك « الموسيقى الشعبية
الرومانية » فى ثلاثة مجلدات) .

وأخذ يظهر ، بعد ذلك ، نجاح مبادئ
دنسوشيانو ، اذ تحققت نتائج بارزة فى ميدان
الموسيقى ، سواء من حيث جمع المادة أو من حيث
تحديد المنهج العلمى . وقد لعب الدور الكبير
فى ذلك « الارشيفات الفونوجرافية لوزارة
الفنون » و « الارشيفات الفولكلورية لجمعية
المؤلفين الموسيقيين الرومانيين » المؤسسة فى
بوخارست سنة ١٩٢٨ .

وفى سنة ١٩٣٠ أسست الاكاديمية الرومانية
« الارشيفات الفولكلورية » فى مدينة كلوج Cluj
لتقوم بجمع الفولكلور ودراسته . كما ظهرت
« حويلات أرشيفات الفولكلور » لنشر المواد
الفولكلورية والبيلوجرافيا المرتبطة بالابحاث
الفولكلورية . وفى جامعة بوخارست تكونت
« جماعة الفولكلور الرومانى » .

بيد أن النشاط فى تلك الفترة كان مرتبطا
أساسا بالأدب والموسيقى والرقص وقليل ما كان
الأخير يعطى نفس القدر من الاهتمام ، وكانت
رحلات الجمع مشتتة ، ولم تكن تراعى مبدأ
امتزاج الظاهرة الفولكلورية (بأخواتها
المصاحبة) .

ثم أخذت الدراسات الفولكلورية تستفيد
من حملات البحث والمسح الاجتماعى لدراسة
القرية الرومانية ، وقد أدى هذا الى مزيد من الفهم
الواضح للظواهر الفولكلورية فى علاقتها بالحياة
الاجتماعية العامة . وأكثر من ذلك أنه ساعد على

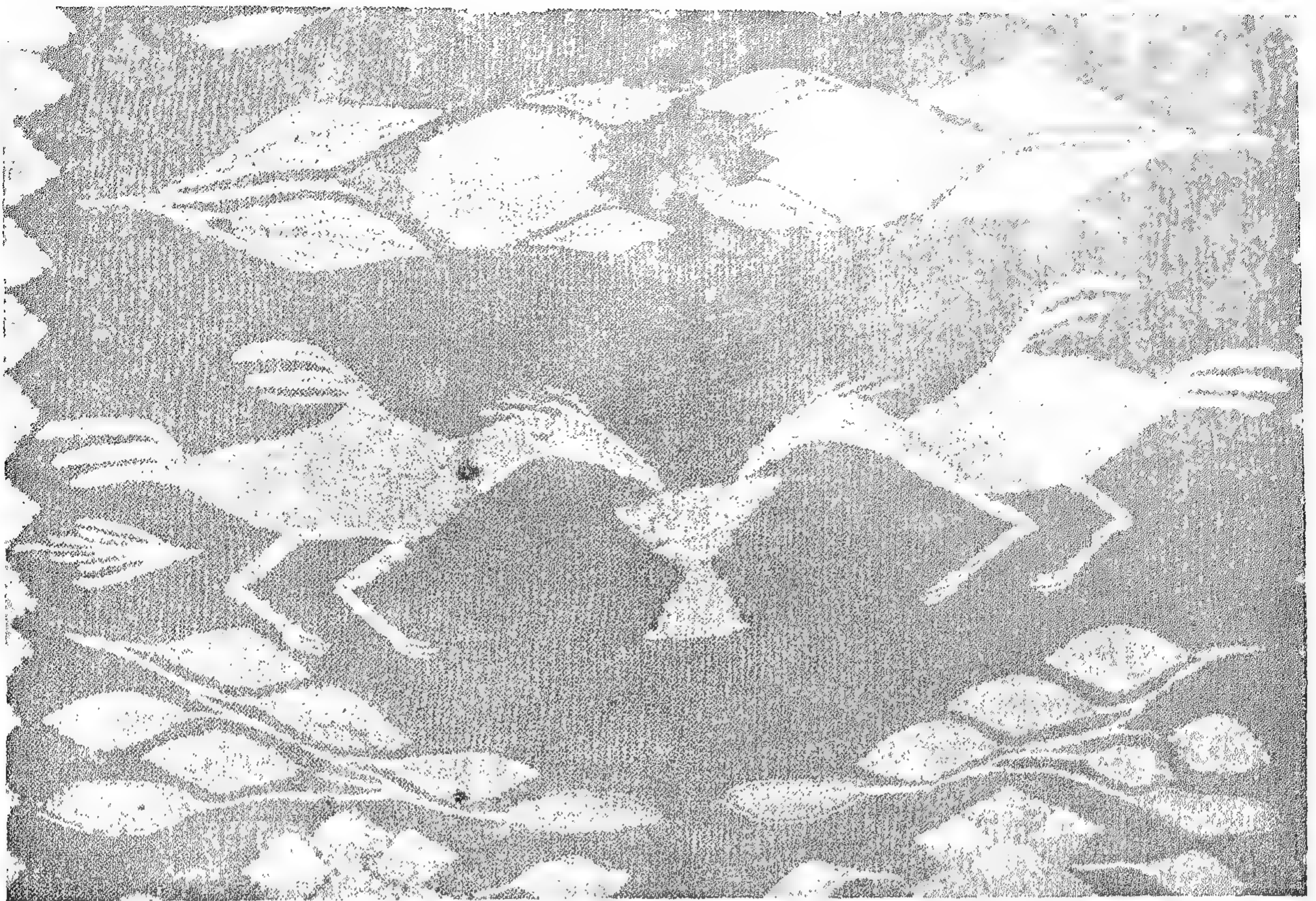
انجاز منهج للبحث والجمع أكثر ملاءمة للظروف
المحلية .

وكان لا بد أن تتوج تلك الجهود وتنظم بإنشاء
معهد متخصص للدراسات الفولكلورية ، خاصة
وأن بعض المعاهد تدرس الفولكلور الرومانى أو
بعض جوانب منه وفق تخصصاتها الاساسية
المختلفة ، اذ يقوم معهد « تاريخ الأدب » ونظريته
(المسمى جورج كالينسكو) بدراسات عن صلة
الأدب المثقف بالأدب الشعبى ومدى التأثير والتأثير
بينهما ، ويولى معهد دراسات جنوب شرق أوروبا
الفولكلور المقارن - وخاصة مع الفولكلور
البلغارى - عنايته . كما دخل الفولكلور الرومانى
كمادة دراسية فى البرامج التعليمية فى كليات
اللغة الرومانية التابعة لكل من جامعات بوخارست
وياش وكلوچ ، وبالمثل فى الكونسرفاتوار وفى
معاهد الرقص (الكريوجراف) وفى معاهد المعلمين
(البداجوجيا) التى تخرج معلمى القرى والمراحل
الاولى والمتوسطة نظرا لقربهم الشديد من الوسط
الفولكلورى . وقد بلغت أقسام الدراسات
الفولكلورية فى الوقت الحالى خمسة عشر قسما .

معهد للدراسات الفولكلورية

تأسس المعهد سنة ١٩٤٩ بعد التحول
الاشتراكى على نواة موسيقية كانت موجودة منذ
سنة ١٩٣٨ ، بإشراف أحد رواد البحث فى الموسيقى
الشعبية برايليو والذى يعد السلف الذى يعود
اليه دارسو الموسيقى الشعبية المعاصرون . وقد
ضم المعهد فى مجال عمله كلا من : جمع المادة ،
واجراء الدراسات .

وقد وسع منذ البداية النظرة الى المادة
الفولكلورية فأصبح يضم اليها فضلا على الأدب
والموسيقى والرقص ، الدراما الفولكلورية ثم عاد
وطور من نظريته فأدخل العادات والطقوس ضمن
دائرة الفولكلور . وقد أدت به هذه الجوانب
الأخيرة وما يتبعها من ممارسات الى أن يهتم بمفهوم
الحياة ومعتقدات الوسط الفولكلورى وسلوك



ولم يقصر المعهد أبحاثه على دراسة الفولكلور في القرى فحسب ، بل انتبه الى أهمية دراسة الفولكلور السائد في مراكز العمال المختلفة ، في المدن وفي المراكز الصناعية ، وقد التفت أيضا الى جانب الفولكلور الرومانى لفولكلور الأقليات القومية المختلفة (المجرية - الألمانية - التركية - الغجر) .

وقد أكد المعهد الطابع العلمى لمناهج جمع المادة الشعبية وأوليات العمل الميدانى بوصفه أساس العمل الفولكلورى . وليس الهدف هو جمع مادة - أى مادة - فلا بد أن توثق تلك المادة التوثيق الكافى الذى يكفل لها الامان والضبط المطلوبان لأى وثيقة علمية . ولا بد أن يراعى مبدأ امتزاج الظواهر الفولكلورية وتلاحمها تلاحما حيا ، يصعب معه نزع نص وعزله وحده . وهذا ما وجه باحثيه الى الاهتمام بظاهرة الابداع الفولكلورى فى كل أشكالها المتعددة الطيات

ناسه وتمثلاتهم واهتماماتهم العملية ، وأن يهتم كذلك بالتركيب الاقتصادى والاجتماعى للبيئة .

على أن المعهد اذا كان يضع هذا فى اعتباره الا أنه يركز تركيزا أساسيا على الابداع الفنى الشعبى ، أى كل ما يحمل قيمة فنية من الوجهة الجمالية ، حيث يعبر الناس عن أفكارهم ومشاعرهم وإلهامهم ، وحيث يعكس ذلك التعبير - منسوجا مع نظراتهم للحياة ذات الطيات والتركيبات - صراعهم من أجل العدالة والحرية .

وقد سار المعهد مهتديا - فى تفسيره للوقائع - بتعاليم المادية التاريخية ، فى نفس الوقت الذى وضع نصب عينيه الاستفادة الكاملة من المبادئ التقدمية والنتائج القيمة التى يتوصل اليها الفولكلوريون فى رومانيا أو فى البلاد الأخرى، مع مواجهة نتائج الأبحاث باستمرار مع واقع الحياة ومع احتياجات واتجاهات الحياة الثقافية .



وبتحديد طبيعتها . كما اهتموا بالكشف عن أصل ونمو الظواهر الفولكلورية ومحتواها ودالاتها .

ويتم العمل الميداني بواسطة فريق من ثلاثة أو أربعة باحثين ذوي تخصصات متنوعة حسب الموضوع الذي يبحث ، وذلك للتمكن من ملاحظة الظواهر الفولكلورية المترجمة ، وقد يقوم باحث بدراسة مفردة اذا كان يتتبع مسألة بعينها .

وراعت حملات الجمع - سواء عند دراسة فولكلور مقاطعة بعينها أو اقليم محلي أو مسألة فولكلورية محددة - أن الوقائع الفولكلورية في تبادل علاقات مستمرة مع الحياة الثقافية التي هي جزء من نسيجها ، ولا بد أن تدرس كجزء من الثقافة القديمة الباقية ومن الحياة الثقافية المعاصرة وأن تنسب للمحيط الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي تعكسه وتعارضه ، وأن تراعى الاختلافات التي تظهر خلال المجتمع الصغير الذي جمعت منه .

القديس ايليا .. جالب المطر

وقد اشتركت مع المعهد في رحلة قام بها الى قرية بويشارا في اقليم ترانسلفانيا الواقعة على جبال الكريات بالقرب من نهر الاولت ورأيت كيف أن فريق الجمع (مكون من باحث في الادب الشعبي وباحثة موسيقية وثالثة في المعتقدات والممارسات ومعهم ميهاي بوب مدير المعهد وواحد من أبرز دارسى الحكاية الشعبية في العالم والاستاذ بكلية الدراسات اللغوية والذي كان يشرف على مجموعة من طلبة تلك الكلية ومن الكونسرفاتوار يتدربون على العمل الميداني) أخذ يرتب تلك الرحلة قبل القيام بها بأشهر وجمع كل المعلومات والبيانات الممكنة عن القرية ومنظقتها وأعد خطته وفقها . ولحسن الحظ كان أحد الاطباء الذين عملوا بتلك القرية لعدة سنوات قد ألف كتابا عن ذكرياته في تلك القرية وعن أبرز شخصياتها ومعالمها وعن تراثها وفنها .

وقد اختاروا وقتا يقام فيه عيد للقديس ايليا جالب المطر في تلك المنطقة . ثم توجهوا الى القرية بعد الاطمئنان الى كل هذه الترتيبات ، وبعد ان اتصلوا بأدلائهم بالمنطقة وتأكدوا أن كل شيء مهيا ، وفي القرية ، وخلال عملية الجمع كانوا يراعون الاشتراطات السابق ذكرها . ومكثوا بنفس القرية اثني عشر يوما يعملون في هدوء متحاشين أن يضطرب سير الحياة العادي . وكان الباحث يستحيل الى فرد عادي من أبناء القرية يتعامل معهم في مودة وندية انسانية تجلب له الثقة وتسلس له الحصول على مادته .

وقد انعكس اهتمام المعهد بجماليات العمل الفني في أن القيام بتسجيل الاغاني والموسيقى كان يتم بعد تحقق من مدى اجادة « المؤدى » لمحفوظه والتثبت من قيمة ذلك المحفوظ . وكان مع الفريق جهازان للتسجيل الصوتي وآلة تصوير فوتوغرافي وأخرى سينمائية . وكان جهازا التسجيل مكرنين لجمع الموسيقى والأغاني أساسا ، وفي حالات فراغهما كانا يعملان لجمع الموسيقى والأغاني أساسا ، وفي حالات فراغهما

كانا يعملان فى تسجيل ذكريات مسنى القرية ،
الا أن ذلك لم يعوق بقية الباحثين فقد اعتمدوا
على التدوين وخصوصا فى مجال المعتقدات والمفاهيم
والتصورات وكافة المعلومات المشار إليها من
قبل .

وكان يسترعى الأستاذ بوب العلاقة بين المعتقد
الحى والآخى الموجود فى التراث الادبى الشعبى
والثقافى ، وكان يولى عناية لتاريخ القرية ولعالمها
ولعلاقاتها الثقافية . وفى البلاد الجبلية تقوم
العلاقات بين القرى والمدن المحلية وفق دروب
وطرق قد لا تكون هى الطرق الرسمية - ومن المهم
معرفة المصدر الثقافى الذى تتجه نحوه المنطقة .

بيد أنه يلاحظ أن حملات الجمع وإن كانت
تستوفى المعلومات عن رواة المادة الفولكلورية
وحملتها لكنها لم تعطيهم - لا هى ولا الدراسات -
ما يستحقونه من اهتمام . وبقي جانب العلاقة
بين الابداع الفردى لحملة التراث والابداع الجماعى
دون أن يغطى التغطية الكافية .

وقد حقق المعهد خلال الفترة القصيرة الماضية
نتائج مثمرة فى مجال تدوين المادة المجموعة : أدب
وموسيقى ورقصا . وقد نوه بطريقته فى تدوين
الرقصات لفيف من كريوجرافيين الغرب . وأشاروا
الى صلاحيتها للاقتباس لتدوين رقصات الشعوب
الآخى . كما طور المعهد لنفسه أسسا لفهرسة
المادة وتصنيفها ، تعتمد مبدئيا على منجزات
الباحثين العالميين بعد أن عدلها لتوافق مادته
المحلية .

ويجرى العمل فى المعهد وفق خطة محددة
فى إطار الخطة العامة للأكاديمية التى تنبثق
بدورها عن خطة الدولة للتنمية ، وهى خطة لعشر
سنوات تقسم الى واجبات سنوية . ولا يعنى ذلك
مجرد ذكر أننا سنجمع من منطقة كذا وكذا .
فهذا لا يعنى شيئا .

تهدف الخطة الكبرى الى مسح الظواهر
الفولكلورية ، التقليدى منها والمعاصر ، مسحاً
شاملاً ، وتوفير الاساس الوافى للدراسات فى
شتى جوانبها .

وفى إطار ذلك الهدف الكبير تراعى الخطة

الجزئية تتابع عمليات الجمع لتغطي أجزاء البلاد وفق أولويات : تملئها ظروف التطور الاجتماعى والمناطق التى تتعرض لتغيرات مطلوب اللحاق بها ، وتحتملها ظروف المادة نفسها ومناسباتها ، ويفرضها استكمال الثغرات التى نشأت أثناء مراحل الجمع السابقة . وخطة هذا العام مثلا تركز على جمع الحكايات بعد أن لوحظ نقص ذلك الجانب .

وفى الوقت ذاته تتضمن الخطة أبحاثا ودراسات تقوم بها مجموعات من الباحثين عن موضوعات تبرز أهميتها ، مثلا احدى المجموعات التى انتهت من عملها كانت تبحث « الفولكلور فى أغاني الشيبية الرومانية » .

هذا ، بينما يتواصل العمل فى مجموعة « فولكلور الجمهورية الشعبية الرومانية » التى بدأ التحضير لها منذ سنة ١٩٥٨ وينتظر أن تتم فى سنة ١٩٨٥ . والمقصود منها جمع المادة الفولكلورية الرومانية كلها من شتى مصادرها : من الكتب والصحف والمجلات والمجموعات وحتى الكتب المدرسية ، مراعية التقسيم التالى :

- ١ - منذ سنة ١٨٠٠ وما قبلها ان أمكن الى سنة ١٩٠٠ .
- ٢ - من سنة ١٩٠٠ الى الحرب الاولى .
- ٣ - ما بين الحربين .
- ٤ - ما بعد الحرب الثانية .

وبذلك تعطى المجموعة أقرب الصور للكمال والواقعية عن الفولكلور الرومانى وتقدم للباحثين أساسا راسخا يبنون عليه أبحاثهم .

وترمى خطة المجموعة الى اصدار سلسلة من المجموعات النوعية حسب الأنواع الفولكلورية . وعلى قدر ما تسمح به الوثائق والمعلومات ستمثل المادة الفولكلورية فى تطورها التاريخى وحدودها الجغرافية . على أن تتبع المجموعات النوعية بأخرى اقليمية تتضمن فولكلور كل محافظة على حدة (يقصدون هنا بالمحافظة الوحدة الجنسية الثقافية التاريخية لا الوحدة الادارية) . والمفروض أن تحتوى كل مجموعة اقليمية على دراسة مبدئية عن نمو المنظور الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى الاقليم ، مع مسح للظواهر الفولكلورية وحياته

الثقافية الحاضرة ، ودراسة عن الملامح المميزة لفولكلوره وعناصره ومحتواه وأشكاله وتطوره ودراسة عن الملامح المميزة لفولكلوره وعناصره ومحتواه وأشكاله وتطوره .

ثم تستكمل تلك المجموعات بمحاولة تحديد أحسن ما استمر حيا من الابداع الشعبى ، وبوصف للظواهر الفولكلورية القائمة - بناء على الصور المتنوعة منها) وعناصرها البنائية .

وقد صدر من مجموعة الأدب الشعبى مجلد عن الشعر ، وتحت الاعداد للنشر الآن المجلد عن القصص الأسطورى . وظهرت مجموعة فى ثلاثة أجزاء عن الملاحم الشعبية النثرية ، ومجموعة أخرى عن القصائد القصصية الشعبية .

اذن فخطة المعهد تتقدم على ثلاثة محاور :

- (أ) جمع المادة (ب) اجراء الدراسات (ج) اصدار المجموعة المرجعية الشاملة .

وبالطبع لا يعنى الالتزام بالخطة مصادرة فردية الباحثين ومبادراتهم ، فقد وفرت ادارة المعهد المرونة الكافية التى تجعل للباحث الحق فى تعديل عمله وتطويره بما يحقق لها اطراد التقدم .

وتتسع دورية المعهد « ريفستا دى اتنوجرافى شى فولكلور » لدراسات باحثيه « الاضافية » وتدفع لهم عنها بسخاء ، ويزكى مدير المعهد - بحكم مكانته كأستاذ كبير وثقله العلمى والادبى وشهرته العالمية - ويعاضد انتاج باحثيه لدى دور النشر . أما عن خطة المعهد المستقبلية فتطمح فى :

- ١ - نشر ببلوجرافيا شاملة عن الفولكلور الرومانى .
- ٢ - نشر كتالوج للموضوعات المتضمنة فى النشر والشعر الملحميين .
- ٣ - عمل مسح نقدى وتاريخى للفولكلوريات الرومانية .
- ٤ - نشر أكثر المخطوطات أهمية من المجموعات القديمة .
- ٥ - اصدار أطلس فولكلورى .

والنتيجة المتحصلة من هذه الجهود تقدم أسسا وثائقية كاملة ، وجديرة بالثقة ، لكل

الدراسات المستقبلية . وتمكن من تحديد السمات الخاصة بالفولكلور الرومانى . وأكثر من ذلك أنها ستؤدى الى انتشار المبدعات الفنية المتميزة . وفوق كل هذا ستقدم الفرصة - كما يقول مدير المعهد الاستاذ بوب - الى تحديد أكثر وضوحا وأكثر دقة للدور الذى يلعبه الشعب فى خلق الثقافة الوطنية ومساهمته فى الميراث الفنى للنوع الانسانى .

وينجز المعهد عمله الدءوب متوالى التقدم على أيدي وعقول حوالى ثلاثين باحثا ، وفدوا اليه بعد تخرجهم من كليات الدراسات اللغوية (لقسم الأدب) والكونسرفاتوار (لقسم الموسيقى) ومعاهد الكريوجراف (لقسم الرقص) . وقد أشرنا من قبل الى أن تلك الكليات والمعاهد تدرس ضمن برامجها : الفولكلور . وعادة لا ينضم للمعاهد التابعة للأكاديمية الا أوائل الخريجين . ويظل الخريج المنضم للمعهد باحثا تحت التمرين سنتين يصبح بعدها مساعد باحث . وبعد مرور سنة على مساعد الباحث يصير من حقه التقدم الى مسابقة تعيين فى درجة باحث . وبعد مرور خمس سنوات على الباحث يكون له الحق فى التقدم الى مسابقة درجة رئيس باحثين (باحث أول) . وتلك المسابقات تحكم فيها لجنة من أستاذين من خارج المعهد وينضم اليهما مديره ، ويتم الاختيار بناء على الدراسات والمساهمات التى أنجزها الباحث فى ميدانه فضلا على اختبار شفوى ، وربما زيد عليه آخر تحريرى وفق طبيعة الميدان (للتدوين الموسيقى مثلا) .

والمعهد فيه من العاملين فضلا على الباحثين :

أ - فنيون ، رسامون ، مهندسو صوت ، مصورون ، أمناء مكتبة ، أمناء أرشيف . ولهؤلاء أيضا مساهماتهم العلمية وفق تخصصاتهم . وقد رأيت مثلا للرسماء فلوريكا فاينر دراسة عن الزخارف المحفورة على الخشب فى براف دى بوشكا من محافظة براشوف ، ولرئيس القسم الوثائقى السيد جوليا كتابا عن الأقنعة واستعمالها فى القسائم الشعبية .

ب - إداريون : لأعمال السكرتارية والمخازن والمشتريات والحراسة والنظافة .

والهيكل التنظيمى للمعهد على النحو التالى :

١ - قاع الفولكلور : وينقسم الى ثلاث أقسام :

(أ) قسم الأدب (ب) قسم الموسيقى (ج) قسم الرقص .

٢ - قطاع الاثنوجرافيا (أضيف الى المعهد فى عام ١٩٦٢) يضم قسمين :

(أ) قسم الثقافة الروحية (ب) قسم الثقافة المادية .

ويساعد فى أداء العمل وتسهيله الاقسام :

١ - القسم الوثائقى : المكتبة ، الأرشيف .

٢ - القسم الفنى (التقنى) : استديو التسجيل والاستماع ، الورشة ، معمل التصوير الفوتوغرافى ، وآخر سينمائى ، قاعة عرض ومحاضرات .

٣ - قسم السكرتارية والشئون الادارية .

الاثنوجرافيا :

قلنا أن الفولكلور عند الباحثين الرومانيين هو ما يحمل قيمة فنية جمالية من مآثور الشعب : أدبا وموسيقى ورقصا . ثم توسعوا بعد ذلك وأدخلوا فى اعتبارهم المعتقدات والممارسات والمفاهيم لقيمتها كتصورات من ناحية ، ولأنها المهاد الذى تقف عليه المبدعات الجمالية الشعبية من ناحية أخرى ، فضلا على أنها داخلية فى تركيب ذلك الابداع الفنى ولبنة من لبنات بنائه .

وبذلك ظل الجانب المادى من التراث الشعبى كالمنسوجات والعمارة والصناعات والأدوات خارج دائرة الفولكلور . حقا أنهم نظروا الى الجانب المادى باعتباره يتماشى مع هذه الدائرة ، خاصة ما يحمل منه قيمة جمالية مثل العمارة والنسجيات والمطرزات والمحفورات على الخشب وغيرها ، الا أن الاشياء والمواد بقيت فى خلفية اهتمامهم الدراسى وخصوصا ما يتعلق منها بالاستعمال النفعى .

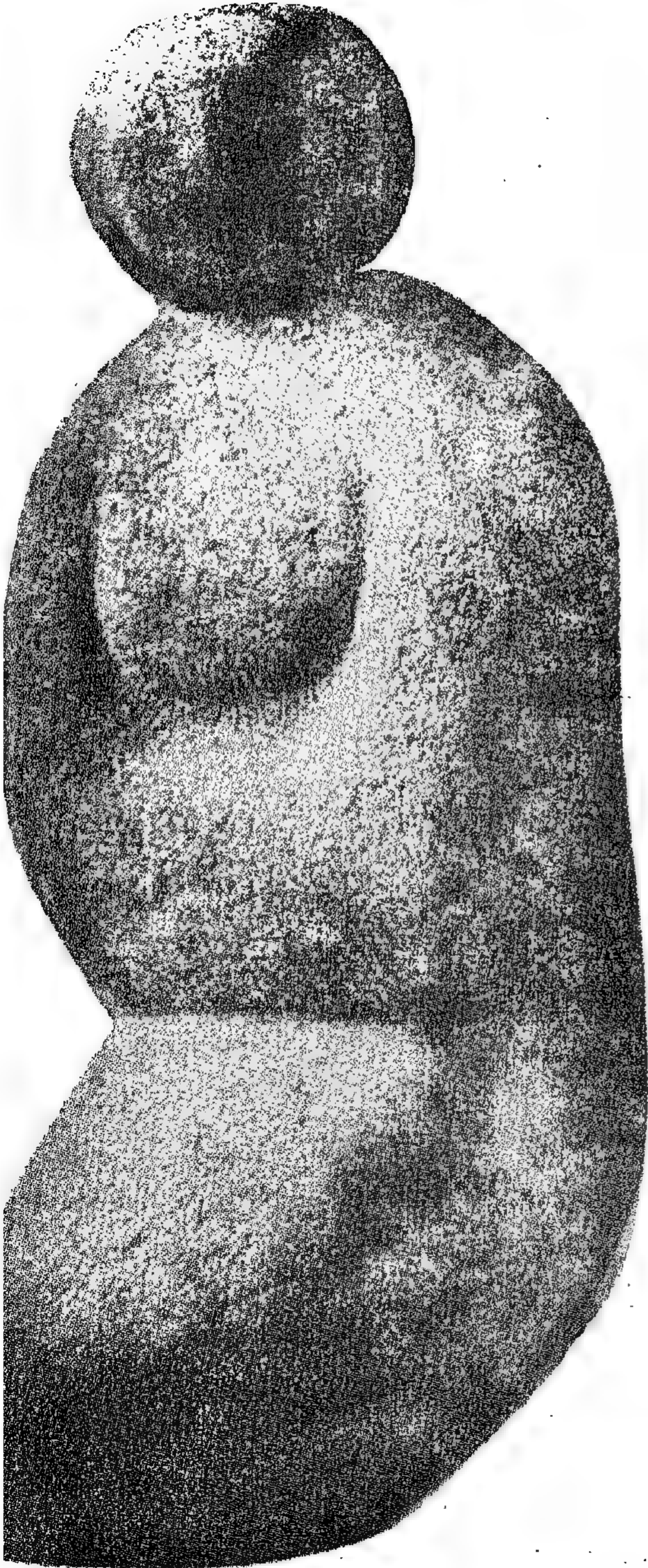
كان على أحد فروع العلم الأخرى أن يجعل من تلك الأشياء مداره وقد قام بذلك الاثنوجرافيا وفى تقديرى أن هناك فارقا حاسما بين

الفولكلور والاثنوجرافيا فى زاوية رؤية كل منهما
لمجاله ومواده ، وبالتالى تختلف معالجة باحثى كل
علم منهما عن زملائهم اختلافاً بينا . ذلك أن
الفولكلوريين ينظرون الى المادة التى يتناولونها
نظرة جمالية ابداعية ، بينما يقترب الاثنوجرافيون
من موادهم - وقد يكون بينها نفس مادة زملائهم
الفولكلوريين - بنظرة اجتماعية (سوسيولوجية)
لكننا نرى من الضرورى أن نعرض للاهتمام
بالاثنوجرافيا فى رومانيا ، حتى تكتمل الصورة
لدى باحثينا - الذى يوحد كثير منهم الفولكلور
والاثنوجرافيا - ولأن الباحثين الرومانيين رغم
فصلهم بينهما واعون بتشابكهما . ولعل خير
دليل على ذلك أن الاستاذ بوب شارك مبكرا فى
تنظيم معرض اثنوجرافى سنة ١٩٣٦ . وكان
ذلك المعرض النواة التى نما عنها « متحف القرية »
المفتوح الحال . وما زال هو ، وغيره من الفولكلوريين
يساهمون فى الاشراف على ذلك المتحف وغيره
من المؤسسات الاثنوجرافية . وقد تكامل الوعي
بترابط مجالى العلمين وتشابكهما بانشاء قطاع
للالثنوجرافيا بمعهد الفولكلور فى أوائل ستينيات
هذا القرن .

يرجع الاهتمام العلمى المنظم بالجانب الاثنوجرافى
الى سنة ١٩٢٥ لما بدأت سلسلة من المسوح
الاجتماعية على القرية تحت رعاية جامعة بوخارست
وأتبعت تلك المسوح بمعارض أيقظت الاهتمام
بالظواهر الاثنوجرافية وألوان الفن الشعبى
(المادية) . وكان آخر تلك المعارض - المعرض
الذى نظم سنة ١٩٣٦ المشار اليه منذ سطور ،
والذى كان نتيجة ظهور المتحف الاثنوجرافى
المفتوح « متحف القرية » . وتلى ذلك تأسيس
متحف الفن الشعبى ثم غيرهما من المتاحف
الصغيرة .

المتاحف الاثنوجرافية والفولكلورية

ظهر متحف القرية فى صورته الضخمة
الحالية سنة ١٩٤٨ . كجزء من المنجزات الثقافية
لما بعد التحول الاشتراكى . والمتحف يركز أساسا
على العمارة الشعبية فيعرض منازل بمحتوياتها
والثبيد وما الى ذلك ، مراعى الترتيب الأصلى



للأشياء المختلفة فى المنازل أو فى غيرها
ليمكن بسهولة رؤية ما اذا كان قد قصد بها
مجرد الاستعمال العملى أو الاستمتاع الفنى . وقد
جمع كل ذلك فى ٢٩١ بنية متكاملة تحتوى جميعا
على عشرين ألف قطعة ، وقد جمعت الوحدات وفق
نسق تجاوزها الاصل وحسب توزيعها الجغرافى ،
وبحيت تمثل مراحل تاريخية محددة وأنظمة
اجتماعية واقتصادية مختلفة . ويظهر التخطيط
العام للمتحف على هيئة قرية تماثل فى الشكل
خريطة رومانيا ، امعانا فى تقريب الصورة
الحية للمعروضات الى ذهن الزائر .

وتلى ذلك انشاء متحف الفن الشعبى الذى
يضم نماذج من الفن الشعبى ، ويرصد وحداته
على المواد المختلفة من قماش وخشب وفخار
وجلد . الخ ويتتبعها تتبعاً تاريخياً واقليمياً
وملحقاتها ، وكناثس وطواحين ومعاصر للزيوت
ما أمكن ، كما أنشئت متاحف صغيرة مماثلة ، أو
أقسام فى متاحف ، فى مدن اقليمية مثل كلوج
Cluj وسببىو Sibiu وجولشت Golesti
وهى تضم مجاميع اقليمية محلية فى المقام
الاول .

وعموماً بلغ الاهتمام بالفن الشعبى ونماذجه
درجة أنه وصل الرجل العادى الذى حرص على
اقتنائها والمحافظة عليها . والمثال الطيب لذلك
الطبيب الراحل مينوفيتش N. Minovici الذى
راح يجمع قطعاً من الفن الشعبى وأدوات
اثنوجرافية ويملاً بها بيته ، ثم وهبه بعد مماته
ليصير متحفاً . وأبلغ من ذلك تصويراً صف
الضابط السابق بوبا Popa الذى جمع فى
قاعة فسيحة بالمزرعة الجماعية التى يعمل بها ،
ماوصل الى يديه من مواد اثنوجرافية - فى اعتقاده -
مستعينا بما تبرع به رفاقه فلاحو المزرعة من تراث

(١) يعمل حالياً بمزرعة جماعية قرب «ترجو - نيامتس
Tirgo-Neamt» ومع شبه أميته نحت تماثيل
حجرية خدع بها نقاد ومؤرخى الفن ، فقد اعتقدوا انها
تمود الى مصور أثرية سحيقة . وأحدث كشفه عن تلك
الخدعة دويلاً هلالاً فى حينه . ومازال طابع فنه الغريب ،
ومصدره الثقافى «مثار حيرة» .

أسرهم . وستجد فى ذلك المتحف المدهش ابتداء
من أزرار الملابس القديمة الى قطع النقود الاثرية
الى حجج الملكية .

على أن المتاحف (الكبرى خاصة) ليست أماكن
للعرض وحسب فهى فى حقيقتها تعد مراكز
أبحاث فى مجالها . ذلك لما تحرص على اجرائه
من دراسات على المواد ، قبل أن تقتنيها وبعد
اقتنائها ، ولما لديها من باحثين يضارعون زملاءهم
فى المعاهد العلمية الأخرى مستوى وجدية فى
العمل ، وتحرص تلك المتاحف على إصدار
الدوريات والمطبوعات العلمية المتخصصة ،
ولاهتمامها بمتابعة الأبحاث والمؤتمرات الدولية
- المتعلقة بميدانها . ولا يجب اذن أن يحتل
متحف مثل « متحف القرية » شهرة علمية عالية
بين نظائره من المتاحف المفتوحة .

الجانب الدراسى بمعهد الاثنوجرافيا

واذا انتقلنا من الجانب المتحفى الى الجانب
الدراسى البحت وجدنا قطاع الاثنوجرافيا بمعهد
الفولكلور ، الذى استتبع اضافته تغيير اسم
المعهد الى « معهد الاثنوجرافيا والفولكلور » ، وكذا
تغير اسم دورية المعهد الى Revista de Etnografie
si folclor وكان ذلك محصلة طبيعية
كما أشرنا لتزايد ادراك مدى التشابك والتآزر
بين ما كانوا يدخلونه من ظواهر تحت اصطلاح
فولكلور وبين الظواهر الاثنوجرافية . وكان من
المنطقى أن تبحث كل تلك الظواهر معا حتى
تتكامل النظرة اليها ، والا أصبحت أحادية الجانب
وأصبح فريق الجمع الميدانى مركبا يتعاون فيه
الدارسون لكل الظواهر معا نحو فهم أكثر للوقائع
الفولكلورية المختلطة .

وقد ألحنا الى أن القطاع ينقسم الى قسمين:

أ - قسم الثقافة الروحية ، حيث يعنى
بدراسة العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية
ومفاهيم الناس ونظرتهم الى الحياة وطرائقهم
فى مزاولتها .

ب - قسم الثقافة المادية ، ويهتم بدراسة كل

ما يتعلق بحياة الانسان المادية : من مسكن ومأكل وملبس ، وطرز كل ذلك وطرائقه ، ووسائل الانسان لتذليل حياته بما يستنبطه من تقنيات وأدوات وتقسيم للعمل .

ويخضع باحثو هذا القطاع (١٥) أيضا لنفس الشروط التي تسرى على باحثي قطاع الفولكلور من حيث درجة المؤهل وقواعد الترقى . وينضم الى ذلك القطاع خريجو الدراسات الانسانية ، وجلهم من كلية التاريخ ، يساعدهم خريجون من قسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة ، لما يحتاجه القطاع من رسوم للأدوات والعمارة . الخ ويمكن تلخيص نشاطات القطاع في أنه ينهض بالنواحي التالية :

١ - البحوث الميدانية : ولايضاح نوعية بحوثه أذكر أنني أشرت الى أنه كانت تشاركنا رحلتنا الميدانية الى ترانسلفانيا باحثة من ذلك القطاع مهتمة بعادات ومعتقدات دورة الحياة الانسانية (من الميلاد الى الموت) ، في الوقت الذي كان هناك فريق من أربعة باحثين قد توجهوا الى الدانوب على الحدود الجنوبية لاجراء دراسة عن الابواب الحديدية ودخولها الى تلك المنطقة ، وكانت باحثة أخرى تعد دراسة عن المسكن وما يدور حوله من ممارسات .

٢ - جمع المعلومات عن المادة الاثنوجرافية من المتاحف والمكتبات وما اليها .

٣ - تتبع المنجزات الهيدروكهربائية ، وذلك لمدى التغير الهائل والسريع الذي تحدثه في المنطقة التي تنتفع بها .

٤ - دراسة الوسائط الجماهيرية المعاصرة (راديو - سينما - صحافة - تليفزيون) .

٥ - عمل أطلس اثنوجرافى . والاعداد لهذا الأطلس على قدم وساق توطئة لأن يظهر في عام ١٩٧٨ ، اذ سيمر بمراحل عديدة من تجميع المادة ودراسة تجارب الدول الاخرى ثم اعداد استبيانات تجريبية الى أن تنتهى بطبع الاستمارات والاستبيانات الفعلية . وتأتى بعد ذلك مراحل تفريغ المعلومات ، وفى النهاية يمكن وضع الخرائط .

وتتصل المجموعة العاملة كسركارية للأطلس (٧ باحثون + رسام + رسام خرائط) اتصالا منتظما بالهيئة التي تقوم باعداد اطلس أوروبا الاثنوجرافى ، ضمانا أن يصدر الأطلس الرومانى متوافقا مع متطلبات الأطلس الأوروبى ، وضمن الإطار العام لخطته .

ويشارك فى الاشراف على الأطلس لجنة من أربعة وعشرين عضوا من العاملين فى ميدان الاثنوجرافيا والفولكلور : من معهد دراسات جنوب شرق أوروبا ومعهد تاريخ الفن ولجنة الثقافة والفنون (وهى بمثابة وزارة الثقافة لدينا) ومن كبار الباحثين من هيئات المتاحف ، وبعض أعضاء لجنة الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا .

لجنة الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا

تتبع اللجنة الأكاديمية الرومانية ، مثلها مثل المعهد . وهى لجنة علمية تتولى متابعة الدراسات التي تجرى فى ذلكما الميدانين والتنسيق بينها فضلا على ما يقوم به أعضاؤها من دراسات . وقد قابلت أحد أعضائها الذى كان يجرى دراسة اذ ذاك على أقلية تركية كانت تعيش على احدى الجزر بالدانوب ستغرقها مياه خزان يجرى بناؤه ، وكان لا بد من تهجير سكان الجزيرة الى منطقة جديدة . (*)

ختاما نأمل أن نوهب فرصة أخرى لاستيفاء ما عبره هذا العرض السريع . وقبل أن ننصرف نستخرج الشاهد من الموضوع عملا بتقاليد سلفنا الصالح فنقول : ان اعتزاز الشعب الرومانى بتراثه والبيئة التي تؤمن بالعلم صنعا أرضية مهيأة للدراسات العلمية الرصينة توافر لها الجو الصحى الذى يدفع بها الى النمو المطرد وقد قامت الدراسات العلمية بدورها بتغذية الحركة العضوية بالعمق والتنوعى التسليم . وهكذا تتآزر الجهود وتتضافر لتصنع تقدما أكيدا على كافة الجبهات : جمعا للتراث الشعبى ودراسة واستلهامها ومعايشة .

عبد الحميد حواس

الحكايات المصرية في تراث الحكايات الشعبية العالمية

لا ينكر مثقف واحد في العالم أصالة الحضارة المصرية .. وأن أولى مشاعل الفكر الانساني أضواء الكون على الأرض المصرية .. وعبر القرون الطويلة كان شعب مصر من رواد الحضارة .. رواد العلم والفن .. والفنون الشعبية هي الواجهة الحقيقية لحضارة الانسان وتاريخه .. ومن مصر .. وعلى مر العصور خرجت فنوننا الشعبية لتثري التراث الانساني .. نقلها الرحالة .. ونقلتها الشعوب التي احتكت بحضارة النيل وتأثرت بها .. وفي العالم - في الوقت الحاضر - حركة كبيرة تهتم بتراث المأثورات الشعبية .. وتحاول أن تصل لأصول ومواطن الكثير من النصوص الشفهية في التراث العالمي .. ولقد حظيت الحكايات الشعبية باهتمامات معظم الشعوب .. ونشط الباحثون في جمعها وتسجيلها وإخراج مصنفات لها .. ثم دراسة الحكايات لتحديد أصولها التاريخية ومواطنها الأصلية .. ولأن تراثنا المصري للحكايات الشعبية الشفهية لم يجمع في مصنف واحد .. ولم تخرج مجموعات - على أبسط تقدير - لحكاياتنا الشفهية فقد أغفل الكثيرون من الباحثين التأثيرات المصرية على التراث العالمي للحكاية الشعبية المعاصرة .. ومع ذلك فقد وجد أساتذة الدراسات الفولكلورية المهتمون بدراسة الحكاية الشعبية في التراث المصري القديم - تراث الفراعين - ما يؤكد عظمة التأثيرات المصرية في تراث العالم الشفاهي .. ونحن نورد هنا ترجمة للفصل الذي كتبه الاستاذ ستيت تومبسون أستاذ أساتذة دارسي الحكاية الشعبية عن تأثير الأدب المصري القديم في التراث العالمي * وهو - على بساطته - يؤكد لنا أهمية الاسراع في إخراج مصنف مصري للحكايات الشعبية الشفهية .. حتى يستطيع دارسو الحكايات الشعبية فهم وتقدير دور التراث المصري وتأثيره على التراث العالمي .

(المترجم)

(*) يراجع في هذا كتاب «الحكاية الشعبية لستيت

تومبسون

The Folk Tale by Stith Thompson, New York, 1951.

بقلم : ستيت تومبسون
ترجمة : عمر عثمان خضر

الحكايات الشعبية فى الآداب القديمة

لن نستطيع أبدا أن نعرف كنه ونوعية الحكايات التى كانت تروى حول خيام الجنود الذين يحاصرون طروادة ، أو بين البحارة الذين أحضروا ملكة سبأ لبلاط الملك سليمان ! .. ومما لا شك فيه أن العبيد والجموع الذين بنوا الاهرامات الضخمة فى صحراء مصر كانوا يختلسون بعض اللحظات ليستمتعوا بالحكايات الشعبية ، وأن الكهان والحكماء كانوا يسألون الملوك والنبلاء برواية

لا من وجود الحكايات الشعبية فحسب ولكن أيضا عن مواطنها وتاريخ الكثير منها .. ولدينا أكثر من دليل واضح عن الظروف التاريخية لنشأة بعض الحكايات .. ففى تراث الأدب القديم قصص تشير الى احداث تاريخية مرت بالشعوب فى فترة ما .. وأكثر من ذلك نجد فى مخلفات التاريخ القديم قصصا هى بلا جدال جزء من ذلك التاريخ وقد صنف جوهانس بولت Johannes Bolte حوالى ٣٥ صفحة من الادب اليونانى والرومانى



الحكايات التى تزخر بالمغامرات سواء كانت تلك واقعية أو من صنع الخيال .. ونستطيع أن نرجع ذلك الى أن الاسلاف يشبهون الاحقاد .. لكن مما يؤسف له أن معظم النصوص المباشرة عن هذا النشاط الانسانى ضاعت عبر القرون .

ولكننا أيضا لا نجهل أن الحكايات الشعبية جزء من التراث القديم للإنسان .. ونحن متأكدون

القديم .. وفيها يبرز حقيقة انتشار الحكايات الشعبية عند اليونان والرومان ..

ومن الواضح أن كثيرا من هذه الحكايات دخلت ضمن تراث الحكايات الشعبية الحديثة فى أوروبا .. وهى حكايات تزخر بالجنيات والوحوش الاسطورية والمعجزات .. وقد استخدم تعبير « قصص النساء العجائز » للدلالة على هذه الحكايات الشعبية التى

أخذها المؤلفون وقدموها كقصص للأطفال . وهذه الحكايات الشعبية القديمة دخلت ضمن تراث الأدب الكلاسيكي وأثرت فيها شكلا وروحا .

وحيثما وجدت الحكايات الشعبية فنحن أمام احتمالين :

١ - أنها كانت فى الأصل شكلا من أشكال الأدب الكلاسيكى القديم ثم استحدثت منه الأعمال الشعبية الشفهية الشكل أو المضمون .

٢ - أن القصة هى فى الأصل عمل شفاهى تم تدوينه ليدخل دائرة الادب . . ويكون الأصل بذلك حكاية شعبية شفهية وليس هناك أدنى شك فى أن بعض قصص الأدب القديم - ولا سيما حكايات أيوب - هى فى الأصل حكايات شعبية شفهية خالصة . . واحتمال أن يكون معظم تراث الادب الكلاسيكى القديم من التراث الشفاهى للشعوب هو احتمال قوى جدا .

والدراسة المقارنة تظهر لنا أن المؤلفين القدامى لم يهدفوا فى الأصل الى اثراء وإبداع القصص بقدر ما كانوا يهدفون الى إبراز تأثير التراث الشفاهى فى التراث الأدبى والدينى على السواء وخصوصا ما تعرضت له هذه الحكايات أو المقولات من تغييرات تحت تأثير العقائد الدينية ودخولها ضمن التراث الميثولوجى .

حكايات شعبية فرعونية

ومن مصر الفرعونية لدينا عدة مجموعات من الحكايات الشعبية التى وجدت مكتوبة على أوراق البردى . . وهذه تظهر بوضوح التراث الشفاهى المصرى الذى تبدو تأثيراته فى الآداب الشفهية فى أوروبا وغرب آسيا فى الوقت الحاضر . . ومعظم هذه الحكايات كتبها الكهنة . . وهى تعطينا مدلولات هامة عن التأثيرات المصرية الحقيقية التى فى أسلوب العمل الشفاهى فى هذا الاقليم . . والحكايات التى نحن بصدد الحديث عنها بوجه عام لم تحظ بالتحليل الكامل وإن كان المعتقد أن كتابها كانوا يفهمون أحداثها ويدركونها جيدا .

والحكايات تعطى انطبعا مصرى أصيلا فهى مستمدة من واقعها الحضارى المستقر . . وهى تنتج تماما لا لتاريخ مصر المعروف وجغرافيتها فحسب . . بل أيضا ترتبط بالعقيدة المصرية وطقوسها ارتباطا كاملا .

ومن جهة أخرى فقد دخلت هذه الحكايات ضمن التراث الشعبى خارج حدود مصر وهى لذلك ذات قيمة عظيمة فى الكشف عن كثير من المقولات الشفهية فى الأعمال الشعبية . . بل وتكاد تكون أساس كثير من الحكايات الشعبية المعاصرة .

حكاية البحار الغريق مع الثعبان

وأولى هذه الحكايات المصرية ترجع الى حوالى عام ٢٠٠٠ - ١٧٠٠ ق م . . وتدور حول البحار الغريق . . وتحكى أن بحارا مصرى كان فوق ظهر سفينة فى البحر الأحمر . . وهبت عاصفة حطمت السفينة . . وكان البحار هو الوحيد من ركاب السفينة الذى نجا من الغرق . . وألقت به الأمواج على شاطئ جزيرة وسط البحر . . يسكنها ملك الأرواح فى هيئة ثعبان هائل . . ويستقبل الثعبان البحار فى حفاوة ويعطف عليه ويعامله معاملة حسنة وبعد أربعة شهور قضاها البحار المصرى فى جزيرة الثعبان يعثر على سفينة تمر بالجزيرة . . ويلحق بها . . وتكحى الحكاية أن الثعبان شكا للبحار عن قدره السيئ . . وأن أيامه على جزيرته معدودة . . وإن الجزيرة - بمن عليها - ستغوص فى أعماق البحر !

وهناك إشارة (بدون إيضاحات كافية) عن فتاة من بنات الأرض تعيش فى الجزيرة مع الثعبان ملك الأرواح .

والحكاية من التعقيد بحيث يبدو أن كاتبها فى شكلها الحديث من المستحيل أن يكون قد فهم بواعثها الحقيقية . . فقد ذكر أن البحار كان مضطرا برعب هائل فى حضور الثعبان العظيم الذى أحسن

وفادته وعامله بعطف زائد .. ودور الفتاة ترك
بلا شرح أو توضيح .. تركت مبتورة ..

ونتساءل .. هل نحن مدينون للحكاية المصرية
بحكاية الغول وانقاذ الفتاة كما في الحكايات
الشعبية المعاصرة ؟! .. ومهما كانت الاجابة عن
هذا السؤال فان الحكاية المصرية تشير بما لا يدع
مجالا للشك الى وجود الحكايات الشعبية - التي
تشبه كثيرا الحكايات الشعبية المعاصرة - في مصر
منذ حوالى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد . والى جانب
حكاية البحار الغريق نجد جزءا صغيرا عن الجنية
التي تخطف بشريا وتحتفظ به .. ولم يتبق سوى
هذا الجزء من هذا القطاع الهام من تراث الادب
الفرعونى .

وفى الفترة حوالى عام ١٧٠٠ ق م
توجد وثيقة تحتوى على حكايات شعبية ومنها
ثلاث قصص تعطى للباحث معلومات هامة ، ومن
أولى هذه المعلومات نعلم أن الملك خوفو بانى الهرم
الأكبر كان مغرما بسماع الحكايات الشعبية ..
ومن ذلك نأخذ المعلومات الاولى فى تاريخ رواية
الحكاية الشعبية كنشاط انساني عرفته مصر منذ
خمسائة آلاف سنة !

واكثر من ذلك فان قصص هذه المجموعة
محتوية على تراث هام جدا .. فهى توضح نشأة
وتاريخ ثلاثة ملوك من الأسرة الخامسة أى قبل
كتابة الحكاية بما يقرب من الف سنة ! ..
وقصتان من المجموعة عن السحرة وأساليبهم ..
فشمة ساحر يخلق تمساحا هائلا ليعاقب امرأة
فاجرة .. وساحر ثان يستعيد من النهر حلية
مفقودة .. أما الساحر الثالث - شأن الحكايات
الشعبية الحديثة - فانه يأكل ويشرب كميات
هائلة .. ويستطيع أن يعيد الحياة للحيوانات
الميتة .. ولكنه يعصى أوامر الملك حين يطلب منه
أن يجرب قواه السحرية فى إعادة الحياة للبشر ..
ويأمره الملك أن يعثر على قلعة الاله زيوس ..
ومهما كانت الحدوته - فهى تحكى أن الساحر يقول
أنه يمكن العثور عليها فى معبد اله الشمس فى
هليو بوليس .. ولكن لن يعثر عليها الا الابن

الأكبر لكاهن اله الشمس .. وكان اسمه
ساشيو . ولديه ثلاثة أولاد نذرهم لاله الشمس
.. وقد أصبح الأطفال الثلاثة - فيما بعد -
أوائل ملوك الأسرة الخامسة !

حصان طروادة مصرى

ومن أشهر الحكايات الشعبية المصرية التي
نعرفها من عصر المملكة الحديثة (من حوالى عام
١٦٠٠ - ١٠٠٠ ق م) حكاية عن معركة حربية
تحتوى على متوليتين معروفتين جيدا فى الوقت
الحالى .. والحكاية المصرية تروى قصة قائد مصرى
انتصر على عدوه بالحديعة ! .. فقد تظاهر القائد
المصرى بأنه خائن لجيشه ووطنه .. واستطاع أن
يستضيف سرا قائد الاعداء .. ويوهمه بأنه
سيجعله ينتصر بفضل خيائته ! .. وفى اليوم
التالى أرسل لمدينة العدو مئاة من الزكائب على
أنها هدايا .. ولكن الزكائب كانت تخفى مئاة من
الجنود الذين استطاعوا أن يوقعوا الهزيمة
بمدينة الاعداء (١) « حصان طرواده مقولة رقم
٧٥٤ » وجزء آخر يدين بوقائع تاريخية تحكى
كيف أن صرخات فرس البحر المصرية أبقت الناس
مستيقظين على بعد ٦٠٠ ميل (B. 741.2)
وهذه المقولة تظهر أخيرا فى أماكن أخرى من العالم
مع التغييرات المناسبة .

حكاية أخرى من عصر المملكة الحديثة وهى عن
الأمير الهالك :

عندما ولد أمير تنبأ له السحرة بأنه سيلقى
حତفه بسبب ثعبان أو تمساح أو كلب
(M. 372.2.4.1.)

ولتجنب هذا المصير عزل الأمير فى قلعة
ولتجنب هذا المصير عزل الأمير فى قلعة
(M. 372) وعندما كبر وشب عن الطوق ..
خرج للمغامرة ووجد ملكا نذر أن يزوج ابنته
للفارس الذى يستطيع الوصول الى غرفتها على

ارتفاع ١٠٠ ياردة من الأرض (٢) ونجح الأمير
فى الوصول الى نافذة الأميرة ٠٠ وقدم نفسه
للملك على أنه ابن ضابط مصرى ٠٠ وفى الملك
بوعده وتم الزواج ٠٠ وفى الأجزاء الأخيرة من
القصة نجد أن الأميرة تنقذ حياة زوجها من
الشعبان ٠٠ وهو بنفسه هرب من التمساح ٠ ولكن
ورقة البردى تنهشم دون أن تكمل الحكاية وتصل
لنهايتها ٠٠ ومن عنوان الحكاية وبالتخمين نعرف
أن الأمير قد لقي حتفه بواسطة دمية على صورة
كلب كان يحتفظ بها ! وعلى العموم فهذه الحكاية
تقترب من الحكايات الحديثة فهي تحتوى على
مجموعة كبيرة من المقولات المعروفة جيدا ٠

رجل يتحول الى ثور

ومن أحسن وأشهر الحكايات تلك المعروفة
باسم « الشقيقتين » وقد اكتشفت عام ١٨٨٢ على
ورقة بردى ترجع لحوالى عام ١٢٥٠ ق م ٠
ومن عهد الملك سيتي الثانى ٠٠ والقصة مليئة
بتفاصيل دقيقة ، وهى تشبه كثيرا الحكاية الشعبية
الحديثة المعروفة بنفس الاسم ٠

كان هناك شقيقان ٠٠ الأكبر أنوب متزوج ٠٠
والأصغر باتو يعيش معهما فى البيت ٠٠ وتحاول
الزوجة عبثا اغواء باتو ٠٠ وعندما تفشل تشكو
لزوجها أن باتو حاول الاعتداء عليها ! ويصدقها
أنوب ويأخذ خنجره ويختبئ خلف باب الحظيرة
فى انتظار عودة شقيقه باتو فى المساء ليقتله ٠٠
ولكن البقرة تكلم باتو بصوت آدمى ٠٠ وتحذره ٠٠
فيهرب باتو ٠٠ ويطارده شقيقه أنوب ٠٠ ويكاد
يلحق به ٠٠ ويطلب باتو النجدة من الإله رع
ويستجيب الإله رع ويجعل بينه وبين شقيقه نهرا
مملوءا بالتماسيح وهكذا ينجو باتو ولا يستطيع
أنوب اللحاق به ٠٠ وعند شروق الشمس يوضح
باتو لشقيقه أنوب زيف زوجته وانها هى التى
حاولت - عبثا - اغواءه ٠٠ ثم يترك شقيقه
ويرحل ٠٠ ويصل باتو لواد مملوء بشجر الشربين



.. وهناك يخفق قلبه داخل زهرة شربين آ
 وتمنحه الآلهة التسعة أجمل فتاة .. ولكن الآلهة
 هاتور - السابع - يتنبأ لها بنهاية شيطانية ..
 وتمر الايام .. وتجلس زوجة باتو للاغتسال في
 النيل .. ويحمل النهر خصلة من شعرها الى قصر
 فرعون الذى يبهر بالرائحة الذكية لخصلة الشعر
 .. ويقرر أنه لن يشعر بالراحة حتى يحصل
 على صاحبة خصلة الشعر الذكية كزوجة ! ..
 ويصل جنود فرعون للوادي .. وتكشف لهم
 المرأة الجاحدة سر زوجها .. وترشداهم الى الزهرة
 التى يخفى فيها زوجها قلبه .. وتقطع الزهرة
 .. ويسقط باتو ميتا .. ولكن شقيقه الأكبر أنوب
 يرى جعته تفور فيدرك أن شقيقه فى خطر ..
 فيخرج للبحث عنه .. ويصل لوادي الشربين ويجد
 جثته .. وبعد بحث طويل يعثر على قلب باتو
 فيذيقه فى الماء ويسقى الماء لبوتو .. ويعود الأخ
 الميت للحياة .. ويبدأ فى رسم خطة الانتقام ..
 ويسحر نفسه كثور مقدس .. ويقوده شقيقه الى
 بلاط فرعون .. ويقترب الثور المقدس (باتو)
 من الزوجة الخائنة .. ويكلمها .. فتعرف أنه باتو
 سحر نفسه كثور .. فتطلب من فرعون ذبح الثور
 المقدس .. وينصاع الملك لها .. ولكن قطرتين
 من دمه تنمو منهما شجرة خوخ .. وعندما تجلس
 الزوجة تحت ظل الشجرة ، تحدث الشجرة
 لها .. فتطلب الزوجة قطعها .. وعند تحطيمها
 تطير قطعة من الخشب لقم الزوجة التى تبتلعها
 ومن هذه القطعة من الخشب تحمل الزوجة وتلد
 طفلا .. لم يكن سوى باتو نفسه ! .. وينمو باتو
 على أساس انه ابن فرعون .. وينجح فى الوصول
 للعرش .. وعندها يقتل الزوجة الخائنة ، ثم
 يستدعى شقيقه أنوب ويشترك معه فى الحكم !
 وهكذا نجد أن هذه الحكاية متشابهة الى حد ما
 مع الحكاية الأوربية عن الشقيقتين .. وبالضرورة
 تختلف الخطة .. ويحتمل عدم وجود ارتباط
 مباشر بينهما .. ويرى فون سييدون (١) ..
 أنها - أى الحكاية الأوربية - من مخلفات الأساطير
 الهندو أوربية .. ويوجد ما يوازيها فى شرق
 أوربا وآسيا (٢) .. ومهما كانت علاقة الحكاية

باتجاهات الانماط فى الحكايات الأخرى فان
 مقولاتها الكثيرة جزء هام من هذه الحكايات ..
 الزوجة الخائنة (211 K) نصيحة من بقرة
 تتكلم (211 B) .. حاجز ، نهر يحول بين
 المطارد ومن يطارده فصل الروح عن
 الجسد (710 E) .. النبوءة الشيطانية (M. 340)
 الحب عن طريق خصلة شعر من امرأة مجبولة
 افشاء الزوجة لسر زوجها (K. 221, 3, 4)
 علامة الحياة : الجمعة التى تثور .. عودة
 الحياة للميت باستعادة القلب (E. 30) .. إعادة
 الحياة ثانية (E. 670) .. شخص يحول نفسه
 لشيء آخر .. ينتلغ ويولد من جديد فى شكل
 جديد (E. 607.2) .. وكم هو رائع وممتع لباحث
 الحكاية الخرافية الشفهية أن يعلم أن كل هذه
 المقولات كانت مستخدمة فى مصر منذ وقت مبكر
 جدا .. منذ حوالى ١٣ قرنا قبل ميلاد المسيح !

وهناك أيضا بعض الأدلة الهامة على وجود تراث
 الحكاية الشفهية فى مصر فى القرون التى سبقت
 ميلاد المسيح .. ونجدها فى الرسومات المنقوشة
 على أوراق البردى .. والتى - للأسف - لم
 ينشر معظمها الآن ومن أوراق البردى ومن
 النصوص المبعثرة القليلة تستطيع أن تستنتج أن
 المصريين القدامى كانوا يملكون رصيذا طيبا من
 حكايات الحيوان .. وقد تسرب جزء منها - وليس
 معظمها - ليدخل فى حكايات السوب :

وقد كتب هيردوت فى منتصف القرن الخامس
 قبل الميلاد فصلا شيقا عن مصر وأورد عديدا من
 قصصها .. ومنها قصة لا تزال تروى الآن ..
 وهى خرافة « بيت خزانة

The Zreasure Housse of Rhempstus)

رامبستوس (رقم ٩٢٥) .. وهى قصة المهندس
 المعمارى الذى ترك حجرا مخلخلا فى بيت الخزانة
 .. وكيف سرقت الخزانة واكتشف السارق ..
 ويتشكك هيردوت فى واقعية القصة .. لكن هذا
 لم يمنعها من الحياة والاستمرار وأن تظل تحكى
 عبر أربعة وعشرين قرنا من الزمان .

ترجمة : عمر عثمان خضر

فنوننا التشكيلية

م

خلال

الأدب الشعبي

بقلم: محمود طوصى عباس

الحدث الواحد فى يد الدارس مرات ومرات ليجد فيه عظمة عنثرة وصبر أيوب واسطورة سيف فيعيد المرء المرة تلو الأخرى .

القصص الشعبي شاهد على الفن الشعبي

وهذا القصص الشعبي يمكن أن ينظر اليه كسند من أسانيد فهم فنوننا التشكيلية والتعرف عليها على الرغم مما لها من آثار هامة فى العمارة والتصوير والصناعات وغيرها والى جانب امتلاء المتاحف بها فإن القصص الشعبي يكشف لنا جوانب أخرى لهذه الفنون ويقف كحكم فى كثير من المشكلات التى تتبادر للظهور أمام الباحثين .

الأدب الشعبي مصدر هام للتاريخ ، والوقوف على أحوال الناس وأنماط الحياة وطرقها . ذلك لأنه المعبر الذى أتاح للشعب أن يصور بلا قيود ، أو حدود أحاسيسه وأفكاره . وقد نقله الرواة وأضافوا عليه وزاد فيه كل من سمعه أو تلاه ، حتى صار تجمعا للانفعالات ، ينتظره الناس ويترقبونه فى لهفة ، فى أسواقهم ومنازلهم وفى الموالد وساعات الراحة والعمل ، وأوقات الافراح وفى المناسبات المؤلة ليجدوا فيه الصورة الصادقة لحياتهم وآمالهم .

فالقصص الشعبي يتناوله الباحث كموضوعات للبطولة ، وصفات الشجاعة والصور الخيالية وما الى ذلك من قوة الخرافة وواقعية الأحداث يتقلب

فكثيرا ما قيل ان الفن الاسلامى هو ذلك الفن
الرمزى الزخرفى فحسب وانه ليس فيه محاولات
للتجارب والدراسة وأن ما أنتج منه هو خيال
ساذج فطرى بسيط . فنقرأ فى احدى المقالات
التي نصب فيها كاتبها نفسه مؤرخا للفن المصرى
فى عصوره المختلفة منذ نشأته الأولى قبل الاسرات
الى يومنا هذا وصفا للفترة الاسلامية يقول فيه :
وعمل الفنان الاسلامى من الذاكرة لا بالنقل عن
الطبيعة حتى فى رسوم الأشخاص - البورتريهات -
اذ كانت أغلب الرسوم الشخصية رمزية أكثر من
اهتمامها بنقل الشبه - وكانت فى ذلك مثل
التماثيل الأولمبية التي كان يقيمها الاغريق
للفائزين فى الألعاب الرياضية والتي يقول المؤرخ
بلينى فيها « وكان من حق الفائز ثلاث مرات
متتالية أن يكون التمثال المقام له يشبهه » ومثل
هذه الطريقة فى الحكم نالت من شتى الفنون
وكاننا نقول أن جميع الصينيين متشابهون ، ولكن
سرعان ما يتبين للفرد الاختلاف كلما اقترب من
دراسته للفن ، فتظهر الانماط فى الفن الواحد ،
والمدارس والاتجاهات المختلفة .



أحد مجالس الطرب

: من كتاب أخلاقيات وعادات المصريين
لـ « لين » .

حكاية ابراهيم بن الخطيب

واذا تركنا هذه الكتب العلمية وسلمنا برأى
البعض الخاطيء فى أنها ليست من ضروب الفن ،
ولكن من ضروب العلم وانتقلنا الى كتاب الف

أن تصبغها لي حمراء ، قال له لا أدري صباغ الأحمر ، قال خضراء ، قال لا أدري صباغ الأخضر ، قال صفراء ، قال له لا أدري صباغ الأصفر ، وصار أبوقير يعد له الألوان لونا بعد لون ، فقال له الصباغ نحن هنا في بلادنا أربعون معلما لا يزيدون واحدا ولا ينقصون واحدا وإذا مات منا واحد نعلم ولده وإن لم يخلف ولدا نبقى ناقصين واحدا والذي له ولدان نعلم واحدا منهما فإن مات



مجلس في دكان بسوق خان الخليلي قريب من وصف ألف ليلة وليلة ومجالس التجار على أبواب محالهم .

علمنا أخاه وصنعتنا هذه مضبوطة ولا نعرف أن نصبغ غير اللون الأزرق من الألوان من غير زيادة ، فقال له أبوقير الصباغ أعلم أنني صباغ وأعرف أن أصبغ جميع الألوان ومرادى أن تستخدمني عندك بالأجرة وإن أعلمك جميع الألوان من أجل أن تفتخر بها على كل طائفة من الصباغين ، فقال

ليلة وليلة لنقرأ حكاية ابراهيم بن الخطيب مع جميلة بنت الليث عامل البصرة . . . مر وهو خارج من الصلاة على رجل كبير عنده كتب كثيرة : فنزل عن فرسه وجلس عنده وقلب الكتب وتأملها فرأى فيها صورة امرأة تكاد أن تنطق ولم ير أحسن منها على وجه الأرض فسلبت عقله وأدهشت لبه ، فقال للشيخ بع لي هذه الصورة . . . فيعشقها ابن الخطيب ويذهب للبحث عن صاحبها إن كان لها صاحبة ، فيعلم أن صانع الصورة رجل من أهل بغداد ويسافر إليه ، ويعلم منه أن صاحبة الصورة بنت عامل البصرة . . . ومهما يكن من صندوق أو عدم صندوق هذه القصة ، فهي أحد الاسانيد العديدة التي تؤكد رسم أشخاص معينين من أجل العشق أو السحر . وأن الدارس الفاحص للفن الإسلامي يلمس التباين لا في فن قطر وآخر بل في ملامح صورة وأخرى ، ولا يقع في الخطأ الذي التبس فيه الأمر على البعض ، ويحكم بالتكرار في الفن الإسلامي وبأنه وليد الفطرة والذاكرة .

مدينة اللون الأزرق

والآدب الشعبي لا يسرد قصصا فحسب بل يحمل بين طياته دلالة على الفن والناس فإذا تركنا ما ورد في الحكايات الشعبية من البلاد المسحورة من الحجر والنحاس ومدن المغناطيس ، والأبواب المرصعة بالذهب والفضة ، ووصف القاعات المفروشة والجدران المنقوشة والسقوف المعقودة ، لوجدنا في موضع آخر في حكاية أبي قير وأبي صير . . . وصار يدور في المدينة ويتفرج فرآها مدينة ما وجد مثلها في المداين وجميع ملبوساتها أبيض وأزرق من غير زيادة ، فأتى إلى صباغ فرأى جميع ما في دكانه أزرق فاخرج له محرمة وقال له يا معلم خذ هذه المحرمة وأصبغها وخذ أجرتك ، فقال له إن أجرة صبغ هذه عشرون درهما ، فقال له نحن نصبغ هذه في بلادنا بدرهمين ، فقال له رح أصبغها في بلادكم وأما أنا فلا أصبغها إلا بعشرين درهما لا تنقص عن هذا القدر شيئا ، فقال له أبوقير أي لون صبغها ؟ فقال له الصباغ زرقاء ، فقال أبوقير أنا مرادى

له : نحن لا نقبل غريبا يدخل فى صناعتنا أبدا فقال له : اذا فتحت لى مصبغة وحدى ؟ فقال له : لا يمكنك ذلك أبدا ، فتركه وتوجه الى صباغ ثان فقال له كما قال له الأول ولم يزل ينتقل من صباغ الى صباغ حتى طاف على الأربعين معلما فلم يقبلوه لا أجيرا ولا معلما ، فتوجه الى شيخ الصباغين فأخبره فقال له اننا لا نقبل غريبا يدخل بيننا فى صناعتنا ، فحصل عند أبى قير غيظ عظيم وطلع يشكو الى ملك المدينة ، وقال له : يا ملك الزمان أنا غريب وصنعتى الصباغة وجرى لى مع الصباغين ما هو كذا وكذا وأنا اصبغ الأحمر ألوانا مختلفة كوردي وعنابى والأخضر ألوانا مختلفة كزرعى وفستقى وزيتى وجناح الدرة والأسود ألوانا مختلفة كقمحى وكحلى ، والأصفر ألوانا مختلفة كبنارنجى وليمونجى وصار يذكر له سائر الألوان »

وبقدر ماتوقفنا حكاية أبى قير وأبى صير على نظام الصناعة والصناع ودور شيخ الحرفة فى التصرف فى أمور صناعته ، توضح لنا إحدى المشكلات التكنيكية فى صباغة المنسوجات التى عانى منها الكثيرون من المتخصصين فى هذه الصناعة الفنية للحصول على لون أزرق ثابت لا يتأثر بضوء الشمس أو يخل بالماء بمرور الوقت ، ورغم هذا فكثيرا ما استعمل هذا اللون فى الصباغة لقله تكاليفه ووفرته فهو يستخرج من نبات النيل الزرقاء .

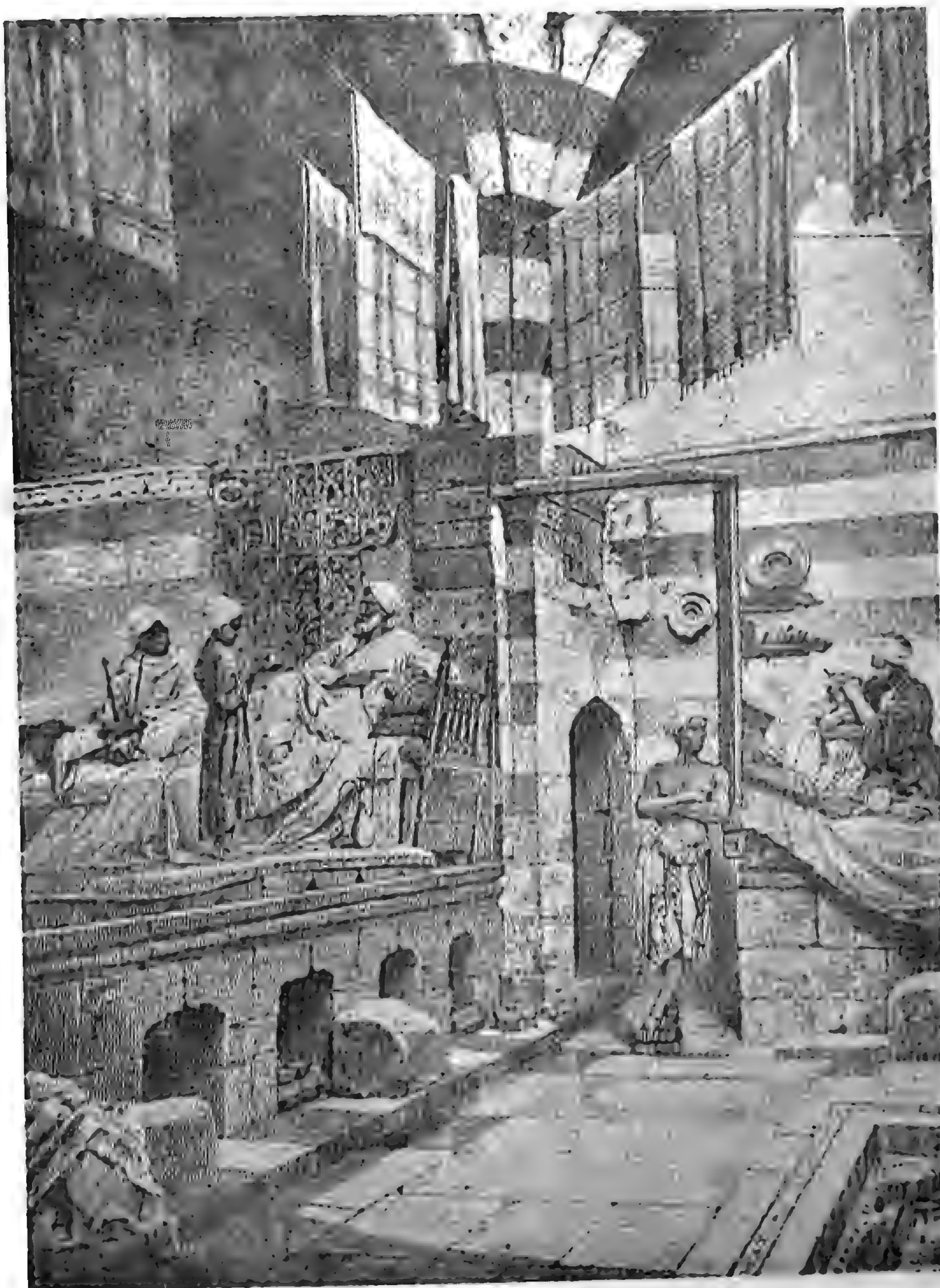
التعويذة تفك بنت الملك

واذا كانت الف ليلة وليلة تقدم لنا إحدى المشكلات التكنيكية فهى توضح لنا أيضا تفسيرات للغموض الذى قد يقابل المنقب والباحث عندما يصنف بعض الاحجية أو الطلاسم والتعويذات التى لا يستطيع أن يفتن لوظيفتها السحرية أو العادات والمناسبات المرتبطة بها ، وأغراض صنعها : كما يحدث عندما يتعرض لقطع المعادن التى ليست نقودا أو من المصوغات المستعملة فى الزينة والتى يتجلى بها فى الأقراح ، فيحار فى نسبة هذه

النماذج الى المصوغات كضرب من أنواع الزينة فلا يجد فيها ما يجملها من وحدات أو فصوص فنقرأ فى نوادر هارون الرشيد مع الشاب العماني أن قرصا من المعدن يستعمل كتعويذة ، وهذا القرص صنعه المعلمون وزنته نصف رطل ، وكان أحمر شديد الحمرة وعليه سطور مثل ديب النمل من الجانبين ولم يعرف الشاب العماني منفعتيه ولا الغرض منه حتى اشتراه منه أحد التجار فقال للشباب العماني « اعلم أن ملك الهند له بنت لم ير أحسن منها وبها داء الصداع فأحضر الملك أرباب الأقلام وأهل العلوم والكهان فلم يرفعوا عنها ذلك ، فقلت له وكنت حاضرا بالمجلس أيها الملك أنا أعرف رجلا يسمى سعد الله البابلي ما على وجه الأرض أعرف منه بهذه الأمور ، فان رأيت أن ترسلنى اليه فافعل ، فقال اذهب اليه فقلت له احضر الى قطعة من العقيق ، فأحضر لى قطعة كبيرة من العقيق ومائة ألف دينار وهدية ، فأخذت ذلك وتوجهت الى بلاد بابل فسألت عن الشيخ فدلونى عليه ودفعت له المائة ألف دينار والهدية فأخذ ذلك منى ثم أخذ قطعة العقيق وأحضر حكاكا فصنع منها قرص التعويذة هذا ، ومكث الشيخ سبعة أشهر يرصد النجم حتى اختار وقتا للكتابة وكتب عليه هذه الطلاسم التى تنظرها ثم جئت به الى الملك . وأخذت قرص هذه التعويذة وجئت به الى الملك فلما وضعه على ابنته برئت من ساعتها وكانت مربوطة فى أربع سلاسل وكل ليلة تبثت عندها جارية فتصبح مذبوحة ، فمن حين وضع عليها قرص التعويذة برئت لوقتها ، ففرح الملك بذلك فرحا شديدا وخلع على وتصدق بمال كثير ثم وضعه فى عقدها .

مريم الزنارية تفتن المدينة

وتقدم لنا الف ليلة وليلة بحكاياتها المختلفة فى أجزاء كثيرة صورة للفنون التى تناسجت مع الفن العربى وحال أهلها فتصور لنا مريم الزنارية نسبة للزنار « الحزام » فهذه الفتاة الآتية من البلاد الافرنجية من مدينة تشبه بيزنطة أو لتكن هى



احد الحمامات التي تذكر كثيرا في حكايات الف ليلة وليلة عندما يتجه اليها التجار والانحراب

جانب من مصبغة في عهد نابليون (نقل عن كتاب وصف مصر) .



والذكر . فان بين صفحات الف ليلة وليلة العديد من صور لوصف مدن وأثاث وملابس وأدوات وحبوب وتصاوير بالذهب واللازورد والابواب المرصعة بالمعدن والبرك وسلسبيل المياه ، ووصف صور الأسود والطيور . الى جانب ذكر نوادر عن المصانع والسيارات وعديد من الحرف الفنية الأخرى المصانع والسيارات وعديد من الحرف الفنية الأخرى كانت تبيها منتجاتهم تأخذ بلب المرء ولها قوة السحر من جمالها وصنعتها المتفنة . وان بدا للبعض أن مثل هذا الوصف من صنع الخيال والخرافة فإن له كثيرا من جذور الواقع وهناك العديد من الآثار الباقية التي يمكن التعرف عليها وارجاعها الى أوصاف مشابهة في حكايات الف ليلة وليلة . ولا تختص الف ليلة وليلة وحدها بالتعرض الى الفنون التشكيلية فروايات البطولة وأساطير الشجاعة من عنجرة والاميرة ذات الهمة وأبي زيد وغيرها ، تجرى حوادثها بين قصور وبلاد ويرتدى أبطالها فاخر الثياب ويحملون الاسلحة الهندية واليمنية ويقدمون نوادر الهدايا وهذه الضروب المختلفة من الفنون والحرف الفنية لها أساسها في الواقع ويمكن الاعتماد عليها كمصدر للتعرف على فنوننا التشكيلية .

محمود السطوحى عباس

هذه الفتاة قد تعلمت جميع الصنائع مثل الزركشة والحياطة والحياكة وصناعه الزنار والعقادة ورمى الذهب على الفضة والفضة على الذهب . وتطلب مريم بعشرين درهما حريرا ملونا خمسة ألوان وبعد هذا تخرج من بقجتها جرابا من أديم طائفى وتفتحه وتخرج منه مسمارين وتجلس تعمل شغلها الى أن فرغ فصار زنارا عظيما يباع فى السوق بخمسين دينارا وتطلب مريم من معشوقها حريرا ملونا ستة ألوان لتصنع منديلا تجعله على كتفه ما فرح بمثله أولاد التجار ولا أولاد الملوك . فصار التجار والناس وأكابر البلد يقفون عنده صفوفا ليتفرجوا على حسنه وعلى ذلك المنديل وحسن صنعته .

الفن الشعبي فى ألف ليلة

ولا غرابة أن يكون « ادوارد لين » صاحب كتاب عادات وأخلاق المصريين المحدثين هو مترجم الف ليلة وليلة الى الانجليزية . وان كان قد أشار إليها فى كتابه كمرجع للتعرف على نظم الحكم وعلاقات الطبقات والمشايخ وأكابر الناس . والوقوف على بعض العادات فى المأكل والمشرب والتشاؤم والتفاؤل والسحر وأدب الضيافة وعمل القهوة ودخول الطبايق مصر وعادات الأفراح والزاد



مخفيا لا تشعرا في

لجمعية الجغرافية المصرية

بقلم: الدكتور عثمان خيوت

عشماوى
عشماوى

في مقالات سابقة بمجلة الفنون الشعبية ذهبت بالقارئ الى عدة أماكن نائية ، فاتجهنا الى سيناء ووحدات الصحراء الغربية وبلاد النوبة لنتعرف على هذه البقاع من بلادنا وعلى ما تزخر به من تراث فني شعبي . الا اننى هذه المرة لن أذهب بالقارئ بعيدا بل سأصاحبه الى قلب القاهرة ، الى متحف انشىء من زمن بعيد ، قلة من يعرفوه وكثرة من يجهلوه ، وهو المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية الذى خصص ليضم التراث الشعبى الذى كان يستعمله الناس فى شتى نواحي حياتهم ، لنتعرف على تاريخه ونشأته وعلى المجموعات القيمة التى تزخر بها قاعاته .

فقد أنشئت الجمعية الجغرافية المصرية عام ١٨٧٥ ، واستقرت فى مبناها الحالى منذ عام ١٩٢٥ وفى الطابق الارضى يوجد باب موحد لا يفتح الا بطلب وهو باب المتحف الاثنوجرافى لهذه الجمعية . وقد افتتح هذا المتحف فى ١٢ ديسمبر عام ١٨٩٨ ، فهو متحف كهل يبلغ من العمر سبعين عاما ، ظلت مجموعاته القيمة ساكنة طيلة هذه السنين كأنها كنز دفين . فاذا فتح لك بابه ستقف مشدوها فترة قد تطول قبل أن تتجول فى قاعاته الثلاث التى أطلق عليها على التوالى : (قاعة الحياة فى مصر - قاعة الريف - قاعة السودان) ، ففيها يتوه النظر ويحتار البصر وسط مهرجان هذا العرض وزحام هذا الحشد ، وستشعر كأنك وسط أحد مدافن الفراعنة التى تم كشفها دون أن تمسسها يد .

فهناك خزانات زجاجية تزارحت واكتظت بمعروضاتها ، ومقتنيات استقرت على الارض وشغلت الاركان ، وأخرى استندت الى الجدران وحجبت الحيطان ، وغيرها تدلت من السقف لتجد لنفسها مكانا بعيدا عن هذا الزحام . فقد أصبحت حجرات هذا المتحف من الضيق مع اتساعها بحيث لا تستوعب هذا الحشد الكبير من المعروضات ، ويستلزم الامر أن تضم اليها عدة حجرات أخرى فى هذا الطابق تشغلها حاليا إدارة للرخص ، وإخلاء قاعة متسعة تتوسط قاعتى الريف والسودان جعلوها مكتبة وصالة للمحاضرات مع

ان بطابق المبنى العلوى مكتبة عامرة وصالة محاضرات فاخرة ، وبذلك تجد المجموعات المتكدسة المتزاحمة متسعا لها ومتنفسا ، ويسهل على الزائر والباحث التجول خلالها فى يسر وسهولة وترتاح العين لفحصها ورؤياها .

ومن نعم الله أن يحظى هذا المتحف حاليا بما هو جدير به من رعاية واهتمام ، فقد كلف مجلس ادارة الجمعية برئاسة السيد الدكتور سليمان حزين - السيد الدكتور محمود خليل النحاس بجرد محتوياته قطعة قطعة وعمل بطاقات أبجدية وموضوعية لها ، وإعادة ترقيمها وترتيبها ، وضم المجموعات المتباعدة ذات الموضوع الواحد الى بعضها ، ورسم جانب كبير من المقتنيات القيمة رسومات تخطيطية وملونة ، تمهيدا لاعداد كتالوج كامل شامل لهذا المتحف . وهو هناك من شهور غارق بين اكдاس النماذج التى انتشرت هنا وهناك والتى أخذت تتحرك بعد طول سبات ، متفرغ لهذه المهمة الدقيقة التى تتطلب وقتا ومجهودا وعلماء ودراية وذوقا وفنا ، وفى خطواتها متاعب ومشاق تفوق ما سبق ولاقاء (توماس) عندما أعد سجلا لما تحويه قاعة السودان . فمن نماذج غير مرقومة ولا موصوفة الى أخرى كدست داخل صناديق ، كما ان بضعة نماذج من هذا المتحف سبق ان استعارها المتحف الزراعى ويستلزم الامر استعادتها ليكتمل شمل هذه المجموعة .

فاذا ما تم هذا العمل واكتمل ، لزم أن يفتح باب هذا المتحف الذى لا يزوره الا قلة من الاجانب وطلاب الفن ، مجانا أو برسم لافراد الشعب ، ليرى قصته وينشر ما يضمه من ثقافة جماهيرية فريدة ، وليكون مفخرة لنا أمام كل زائر أو سائح ، وليجد الدارس بين مقتنياته نبعًا فياضا يستلهم من مواده الكثير من مواضيع البحث .

واذا عدنا الى الماضى لسرد حكاية هذا المتحف نجد أن من سبق كتب عنه شخصان ، أولهما هو الدكتور فرديريك بونولا بك السكرتير العام للجمعية الذى كتب مقالا باللغة الفرنسية عن

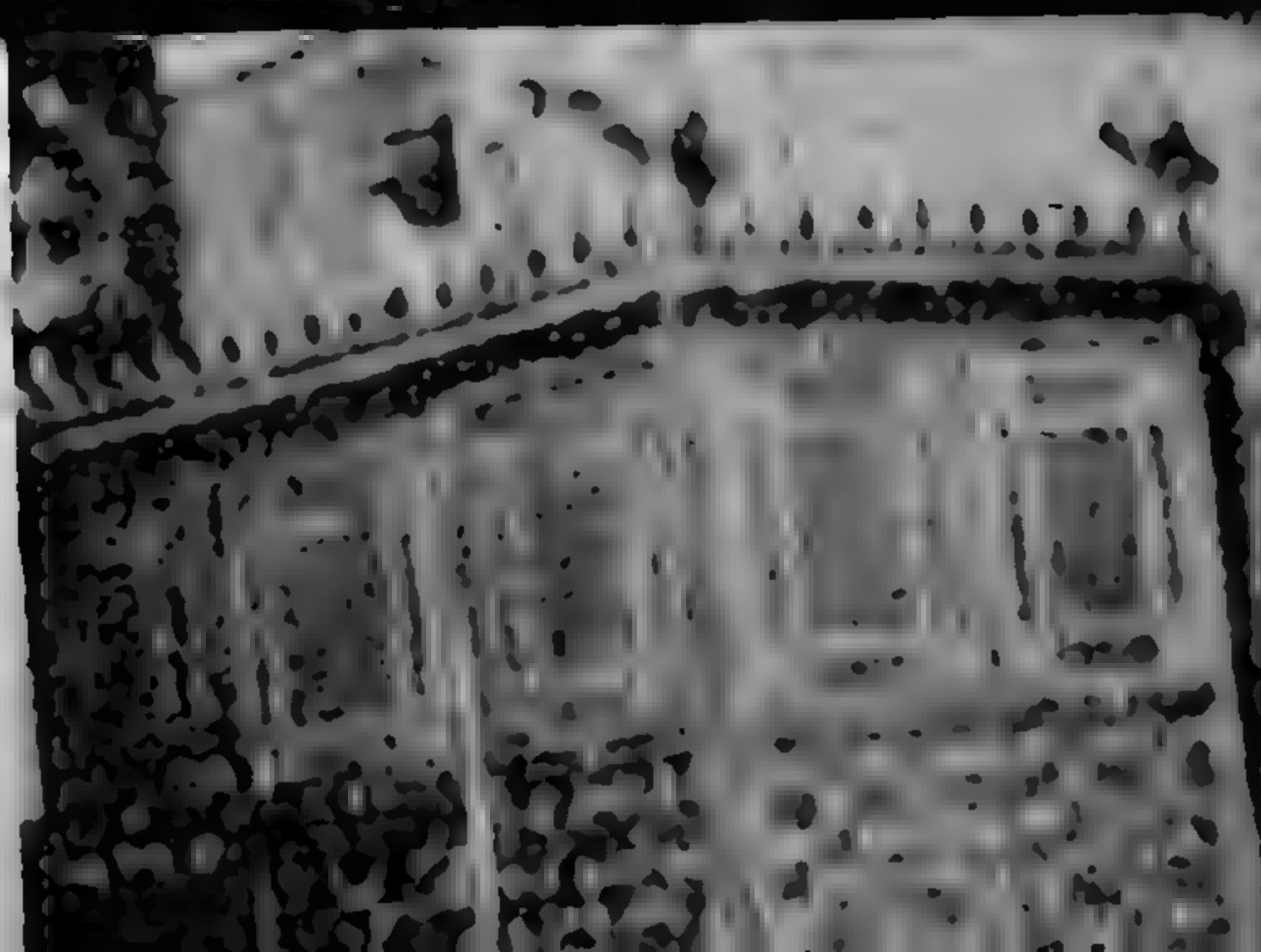


مرجونة كبيرة من
الخوص الملون
(قاعة السودان)

مماذج لبسات
مختلفة الأزياء التي
كانت ترتديها
النساء في القرن
التاسع عشر
(قاعة الحياة في مصر)



منازل بدوية
للبيع
(قاعة الحياة في
مصر)



التختران
(قاعة الحياة في مصر)

« المتحف الجغرافى والأثنوجرافى » فى مجلة الجمعية الجغرافية الخديوية عام ١٨٩٩ • وثانيهما هو توماس E. S. Thomas الذى أصدر عام ١٩٢٤ مؤلفا باللغة الانجليزية يعتبر سجلا وافيا وكتالوجا شاملا لما تضمنه قاعة السودان ، سجل فيه ما يزيد على الخمسمائة نموذج مع رسومات تخطيطية لها ، غاية فى الدقة والاتقان • وقد بدأ مؤلفه بمقدمة قصيرة ذكر فيها ان هذا المتحف أقيم ليضم المجاميع المقدمة التى تخص السودان وما كشف وراء السودان خلال حكم الخديو اسماعيل ، وانه عانى الكثير ولاقى صعوبات جمة فى اعداد مؤلفه وترتيب مواده لقلة ما ذكر عن النماذج التى جمعت ، فلم يهتم أحد بتسجيل هذه المقتنيات وتدوين ما يخصها من وصف أو عمل استكشافات لها أو رسم أو جمعها فى كتالوج ، حتى ان معظمها لم يوضع له اسم أو ترفق به بطاقة ، كما ان البطاقات التى سبق وارفقت أو لصقت بالصمغ أو شبكت بالدبابيس ضاعت واختفت وتلاشت مع مر السنين لأسباب عدة قد تكون الحشرات احداها وفى ذلك خسارة جسيمة للعلم • هذا مع ان المكتشفين للبقاع التى جمعت نماذجها والمقتنين لهذه المجموعات كانوا على اتصال دائم بالجمعية الجغرافية الخديوية وقتئذ ويحضرون اجتماعاتها ومن أبرزهم أحد رؤسائها وهو الدكتور شوينفورت •

واختتم توماس مقدمته ذاكرة ان أول من يعود اليه فخر امداد هذا المتحف بالمقتنيات هو صاحب السعادة مختار باشا أركان حرب القاهرة بالمجموعة القيمة التى قدمها لأسلحة الدراويش وغيرها من دارفور والسودان وبحر الغزال والصومال والحبشة وشمال اوغاندا ، كما ساهم بمجموعات أخرى الشيفالييه سانتيني والكولونيل شيللى لونيچ والجنرال ستون باشا وماسون بك ، ثم أعقب هؤلاء بضع هيئات وقلة من الافراد معظمهم من الأجانب منهم : أنيس بك ، وم • أبيب ، ومستر ج • د • هورنبلاور ، ومستر ج • وينرايت ، وم • مس ادير ، ومستر بارافيكسينى •

ومادما قد أشرنا الى مذكره توماس فى مؤلفه ، فجدير بالذكر الاشارة اجمالا لما ذكره الدكتور فردريك بونولا بك فى مقاله الذى سبق به توماس بخمسة وعشرين عاما ، فقد ذكر فيه :

« كان للنجاح الذى نالته المجموعة المصرية التى عرضت خلال المؤتمر الجغرافى العالمى الذى انعقد بفينيسيا عام ١٨٨١ والتى أثار وجودها هناك العلماء من شتى الاقطار ، أثر كبير فى بداية التفكير لاقامة هذا المتحف • وبدأت أولى العمليات باقتناء مجموعات أتى بها من السودان رؤساء الحملات العسكرية والرحالة والمستكشفين والموظفين الذين كانوا يعملون هناك ، وأخرى تقدم بها من لهم صلة بالجمعية وهواة الجمع والاقتناء منها ما قدم كهدية ومنها ما اشترى حسب ماتسمح به ميزانية الجمعية وقتئذ ، وبهذا تكون لديها رصيد من المعروضات يسمح بالبداية فى اقامة متحف اثنوجرافى لنيل مصر والسودان •

وفى عام ١٨٩١ وضعت الحكومة تحت أمر الجمعية عدة أماكن لتختار منها ماتشاء ، ثم فضل أن يشيد للمتحف بناء خاص فى محيط منطقة الوزارات وفتح لذلك اعتماد قدره ١٠٠٠ لجم للبدء فى تحقيق هذا الحلم • وكانت الجمعية دائبة طيلة هذا الوقت فى عمل التخطيط اللازم ليشمل هذا المتحف كل ما له علاقة بالمذاهب الدينية والخرافات والسحر والحياة العادية ومستلزماتها والزى والزينة والاسلحة الدفاعية والهجومية والآلات المستعملة فى مختلف الحرف ونواحي الفن الشعبى من موسيقى وسيراميك ورسم ونحت وتطريز ، وفى اعداد الخزانات الزجاجية لحفظ المعروضات ، ورسم التابلوهات اللازمة وما عدا ذلك •

« ومن حسن الحظ ان عين حسن فكرى باشا نائب رئيس الجمعية وراعى مصالحها وزير الاشغال العمومية مما دفع الامور لتسير سيرا سريعا نحو اتمام تنفيذ اقامة مبنى المتحف فى شارع الشيخ يوسف مجاورا ومواجهها لمبنى الجمعية ، وافتتحه الخديو عباس الثانى فى يوم الاثنين الموافق ١٢ ديسمبر عام ١٨٩٨ • وكان

مدببه تستعملها قبائل الدنكا لصيد النعام ،
 وفخ خشبي لصيد الزراف ، وحربة من بلاد نيام
 نيام لصيد الفيلة ، وأخرى لصيد فرس النهر ،
 وشباك لصيد الاسماك يستعملها صيادو بحر
 الجبل - تماسيح محنطة - سمك النيل الرعاش -
 رأس خرتيت - تماثيل من الجرانيت - وأشياء
 أخرى تستلفت نظر الزائر منها صور لمكة والمدينة
 والاماكن المقدسة سبق أن نالت الميدالية الذهبية

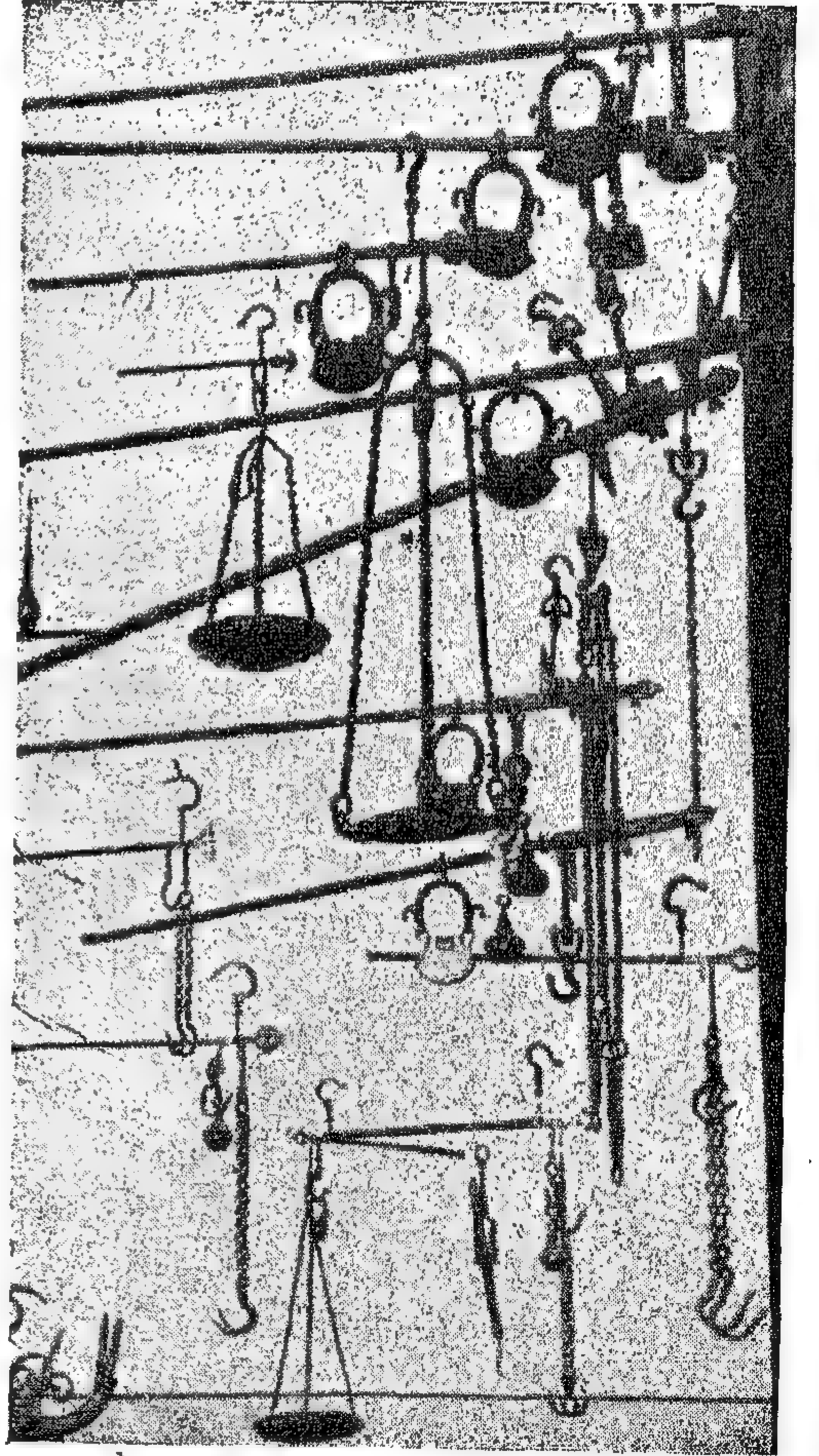
المتحف يتكون من قاعتين فسيحتين ، حوت الاولى
 منها : مجموعات نباتية طبية جلبت من كردفان
 ودارفور - عينات من الصخور بلغ عددها ٦٠٠
 قطعة جمعت من الصحارى المصرية ومن الصومال
 ودارفور - نماذج من الاخشاب المتحجرة من
 الصحراء الليبية - عينات من التربة الملونة من
 نواحي الواحات الداخلة - مجموعة من الصناعات
 الفخارية - أدوات للصيد والقنص منها حربة



المحمل وقد استقر في المتحف
 بكامل زركشته ومسوته
 (قاعة الحياة في مصر)

فى معرض فينيسيا الجغرافى ، وأخرى لمحمد على
وفرديناند ديليسبس .

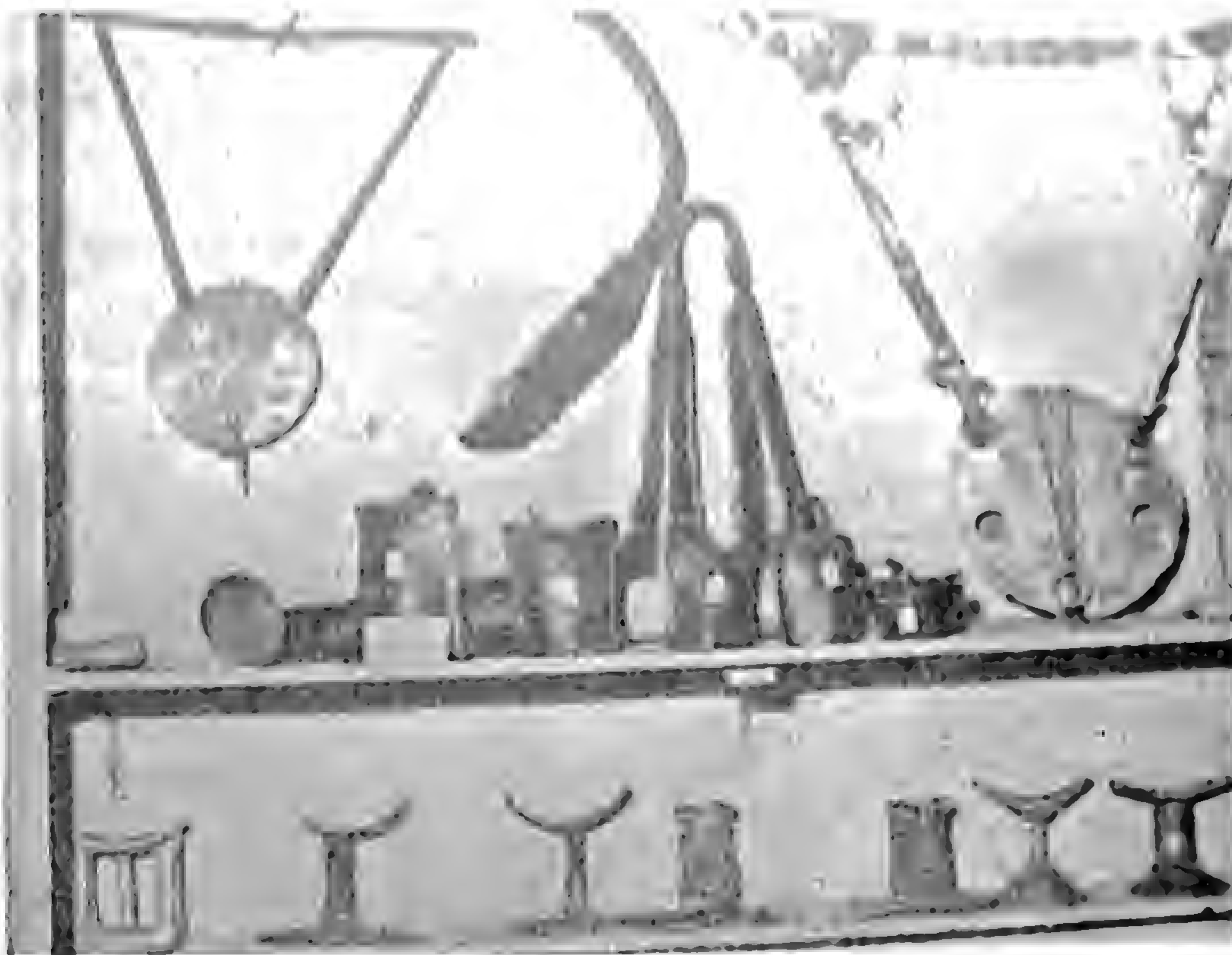
« أما القاعة الثانية ففيها : تمثال نصفى
للخديو اسماعيل ، وصورة زينية للخديو
سعيد يمتطى جملا خلال رحلته للسودان - خريطة
مجسمة لوادى النيل اعدت عام ١٨٦٧ - خرائط
أخرى تبدأ ببردية (تورين) من الاسرة التاسعة
عشر عام ١٤٠٠ ق.م ، وتنتهى بخريطة للوجه



مجموعة من موازين القبانى
(قاعة الريف)

البحرى أعدتها مصلحة الاملاك عام ١٨٩٧ -
مجموعات من اللوحات الزيتية علقت على الجدران
تمثل حكام مصر والعلماء والرحالة المشهورين
الذين اكتشفوا منابع نهر النيل - منتجات من
مصر والسودان - صناعات محلية - صور نادرة
من أواسط افريقيا للقرى ومختلف القبائل -
مجموعة من العملة كانت متداولة وقت حكم
المهدى - ميداليات تذكارية مصرية لحفل افتتاح
قنال السويس واقامة المتحف المصرى ومؤتمر
باريس وفينيسيا - عينات من أصناف محصول
القطن المصرى التى كانت تزرع عام ١٨٩٨ ،
وأخرى من السكر الذى كانت تنتجه الدائرة
السنية ، وألياف من نبات الصبار والراميه
المنزعة فى مصر - عينات من مناجم النحاس -
صناعات خوصية من واحات صحارى مصر - مجموعة
من الصناعات المحلية تشمل المشغولات المعدنية
والحلى الشعبية والمنسوجات والوانى والاثاث -
عينات من أخشاب الجميز والدوم والزيتون
والابنوس . ثم مقتنيات افريقية تشمل : الصمغ
والحناء وريش النعام - عصى من الابنوس -
أسنان فرس النهر وأنياب عاجية للفيلة - مجموعة
مقدمة من مختار باشا جلبها من شرق افريقيا
والسودان ودارفور والصومال تضم منسوجات
وأزياء من هرر - سيوف من الحبشة - معدات
للحرب تستعملها قبائل نيام نيام - حرايب ودروع
من مختلف القبائل - أسلحة من جيش المهدى -
أقواس ذات سهام لقبائل الدنكا رؤسها مسممة -
خوذات للحروب - جبة لاحد الدراويش مثقوبة
برصاصه - سلال من القش تستعمل لنقل الملح
عند بحر الغزال - مستلزمات صنعت من قرن
الخرتيت - مجموعة من السروج وأدوات الحيوان -
صنادل من الخوص - أوان من الخشب - قراب
للماء - احجبة وتماثيل ضد الحسد والامراض -
أساور من الحديد والابنوس - مساند للرأس -
أدوات منزلية - آلات موسيقية - طبال لاعلان
الحرب والنصر والزواج والميلاد وموت الزعماء
كأنها هاتف أو برق بدقاتها المتفق عليها . »

والآن ، وبعد أن استعرضنا ملخصا لمقال
الدكتور فردريك بونولا بك الذى يقع فى ثلاثين



آلات طرب وأجراس تعلق في رقاب الدواب ومساند للراس
(قاعة الحياة في مصر)



منصة مستطيلة ومنخفضة كانت تستعمل قديماً لكي لباس الرأس .. الطراش .. البلد .. والطوافي
(قاعة السودان)

صفحة ، تعال بنا نقيم بجولة ونلقى نظرة على معروضات قاعات المتحف الحالى الثلاث ، لنقارن بين ما كانت عليه وما صارت اليه فقد نقص منها أمور وزادت أمور أخرى، ولنتعرف عليها ونسردها قدر الامكان تباعا . وعلى المشاهد أن يعتمد على نفسه فى تفهمها فمعظمها يحمل بطاقات مرقمة وقلة منها ما أرفق له اسم ، حتى يتم ما هو قائم نحوها حاليا من شرح ووصف وتجميع وترتيب .

قاعة الحياة فى مصر

وهى قاعة فسيحة يبلغ طولها حوالى العشرين مترا وعرضها خمسة عشر ، وأول ما يستلفت فيها نظرك ويتجه اليه بصرك هو (المحمل) الذى كان له فى الماضى أمر وشأن وموكب وحفل ثم انتهى به المطاف ليستقر هناك بكامل زركشته وكسوته . ولا أخفى اننى لمجرد رؤياه تعود بى الذكرى الى أيام الطفولة لما كنت أحرص على الذهاب سنويا لأشهد هذا الحفل وما كنت أشعر به كغيرى من رهبة وجلال لما أراه يسير مختالا على جملة وسط طبل وزمر وبيارق ورايات وأناشيد ودعوات وابتهالات . ثم أتساءل : لماذا لا يعود هذا الموكب الدينى ليسير كما كان ؟ ففيه عظة وعبرة وشعور بالايمان ، ولفتة دينية عميقة بان أحد أركان الدين الحج الى بيت الله الحرام ، هذا الى جانب ماسوف يجذبه هذا الموكب الدينى لرؤياه من عديد السياح فى وقت تهتم فيه الدولة بالسياحة وبالبرامج الدينية لتشجيع اقبال السياح فى المواسم الدينية المختلفة .

فاذا تركنا المحمل ، رأينا مثالا لبائع العرقسوس وقف بكامل زيه ومعداته وكوباته وحاجاته ، ثم خزانات اصطففت وتزاحمت لتضم معروضات تنوعت ، فيها : نماذج اكتست بمختلف الازياء التى كانت تلبسها المرأة فى القرن التاسع عشر سواء فى المدن أو الريف أو الصحراء - مجموعة من زى التلى وبراقع بنت البلد - مجاميع من حلى الزينة الحضرية والبدوية تعددت اشكالها واختلفت ألوانها من اساور ودمالج من الفضة والعاج والزجاج

الملون والخرز - قلائد من الخرز الملون والكارم والمرجان والكهرمان تأكلت خيوطها وانفرطت حباتها مع مر الزمن وأعيد نظمها بخيوط النايلون - خلاخيل فضية ونحاسية منقوشة مختلفة الاحجام - خواتم وأقراط ذات فصوص مختلفة الالوان - مكاحل من الفضة والنحاس والعاج والزجاج - معارى تتدلى لزينة جانبى الرأس تتكون من عدة سلاسل تنتهى بأحجبة فضية - أمشاط من العظم والخشب والعاج حفرت عليها نقوش فى براعة واتقان - مجموعة من الملاقط المزخرفة والمرايا - مسابح ذات حبات مختلفة الاشكال والالوان - احجبة وتماثيل من الحجر والجلد والفضة والخرز الملون والصدف والعقيق والكهرمان - طاسات (الخضة) تنوعت أحجامها وتباينت نقوش طلاسما - مقصات قديمة نقشتم بماء الذهب - مسارج من الحجر والنحاس والقاشانى - أختام متنوعة - علب نحاسية أو فضية قديمة منقوشة تحمل المداد وأدوات الكتابة من أقلام البصط - مجاميع تنوعت من الاسلحة وأدوات الحرب القديمة من بنادق وطبنجات وسيوف وخناجر وقرون مزخرفة لوضع البارود كأنها قنابل يدوية وقوالب نقشتم بالذهب لصب طلقات الرصاص المستديرة فرادى أو فى مجاميع مختلفة الاحجام .

وخلال جولتك ، ستتقف حائرا أمام منضدة منخفضة مستطيلة طعنت حوافها بالصدف تظهر كأنها مقبرة برز قرب طرفيها شاهدان ، الا ان حيرتك ستزول لما تعلم انها كانت تستعمل قديما لكى غطاء الرأس وان أحد الشاهدين ما هو الا قالب لكى الطرابيش والآخر لكى اللبد والطواقى . ثم يقابلك النقرزان بطبله ومراياه وتختروان رائع للعروس وكسوة كاملة للجميلين اللذين يحملانه ، وهو مع عدة دواليب ومقاسد أخرى آية فى فن الخروط العربى والتطعيم بالصدف - مجموعة من القباقيب القديمة المطعمة بالصدف بعضها مرتفع لتزداد به العروس طولا وأخرى لشباشب طرزت بخيوط من الفضة والذهب - شمعدانات ثم فوانيس قديمة تنفرد وتنطبق كان حاملها ينير بها ظلمات الازقة والطرق ليلا وأخرى لشهر رمضان وحلقات الذكر - منافخ يدوية جلدية - مقهى

بلدى كامل بكل معداته وأدواته النحاسية ومنها صندوق كبير لحفظ مسحوق البن - مناقد نحاسية للتدفئة شتاء - الحرف الشعبية بكامل لوازمها ككى الملابس بالقدم ، عمل الاحذية ، الجزارة ، الحدادة ، الخرط العربى مع نماذج منه دقيقة الصنع ، التنجيد ، عمل الحصر ، النسيج بأنواله المتعددة - رحاية حجرية لدش الحبوب وجرشها - مجموعة فريدة لأدوات التدخين من ماشات ومفارم للدخان والطباق ، وغلايين أنابيبها زائدة الطول نقشت بالذهب أو طعمت بالصدف - بيدق قديم (يشبه الشطرنج) مطعم بالعاج - صناديق ملونة لعروس الريف - أربع خزانات عرض بداخلها هدية من الامبراطور هيلاسلاوى تضم مجموعة رائعة لأزياء الحرس الامبراطورى مع دروعها ، ستقف مشدوها أمامها لجمال لونها ونقشها ورائع زخرفها وتطريزها وبريق أحجارها الكريمة ووهج ذهبها .

فاذا وليت وجهك الى الخزانات الحائطية وجدتها تملج بما تكس داخلها من مقتنيات ، ففيها : مجاميع من الادوات النحاسية من كنكات وأطباق وأوان وصوان واطسات والهون النحاسى بأياديه وكلها مختلفة النمط والاجسام - نراجيل للتدخين وجوزات بلدية تفنن أصحابها فى نقشها بالفضة وتطعيمها بالصدف - مجموعة من فن خان الخليلي من أطباق وصوان نحاسية نقشت بالفضة وأخرى طعمت بالصدف - نوافذ قديمة صنعت من الزجاج الملون المعشق بالجبس - قوالب خشبية لعروسة المولد - مجموعة نادرة لآلات الطرب البلدية تتوسها ربابات طعمت بالصدف ، وأخرى موسيقية تضم الرق والطبلة والنأى والصاجات والعود والقانون - نماذج عديدة صغيرة لحيوانات وتماثيل شكلتها أيادى الاطفال تلقائيا من طمي وادى النيل وأخرى من الفخار من قتل وأباريق وأزيار - حشد من اللغب الصغيرة الخشبية التي كانت تباع فى المواسم والاعياد تفنن فى صنعها وأبدع فى إخراجها وقتئذ الفنان البدائى الشعبى .

أما ما استند الى الجدران واكتسبت به الحيطان فكثير ، منه : الارجوز - السفيرة عزيزة - حامل

خشبي نصف دائرى مكسو بالنحاس المزخرف تبرق من وسطه عدة مرايا تعلوه قماقم نحاسية كان يتميز به الحلاق المتجول ثم انقرض الآن - لوحة ذات ثلاث ضلف ضمت العديد من تصميمات فن الوشم - حصر قديمة من السمار الملون - علم قديم من المخمل الاحمر طرز بكلمات وآيات من خيوط الذهب والفضة - قماقم واهلة نحاسية لتزيين رهوس حوامل الاعلام - عدد من المباخر النحاسية تتدلى من سلاسلها - مغارف ومصاف قديمة - عرائس جدلت من سنابل القمح للتميم والتبرك - لوحة خشبية انتظم فوقها عدد من البراجل (الفراجير) لقياس الابعاد - لوحة أخرى تضم عددا من السلاسل والكلابشات لتقييد أيادى اللصوص ومعتادى الاجرام - مجموعة كاملة من معدات حفل الزار من طواق وقلائد وأساور وخلاخيل وأحزمة وعصى وخناجر كسيت جميعها بالخرز الملون والودع - وحدات من الصوف الملون لتزيين رهوس ورقاب الدواب - لوحات زيتية لبعض العادات والتقاليد كالزار وحفل السبوع والرقص وزفة العروسة ومراجيح الاطفال وحمام السوق .

أما السقف فقد حمله عمودان ، وشارك فى العرض الارض والجدران ، وتدلّى منه : ثمار من الحنظل كسيت بالخرز وتدلّت منها شرابات من الودع ، يسمونها فى بلاد النوبة (أور) - بيضة كبيرة مزخرفة للنعام - مراكب كبيرة صنعت من الورق الملون كانت وما زالت تعلق على أبواب محال بائعى الفسيخ والاسماك - فوانيس نحاسية كبيرة عربية الطراز - مشكايات زجاجية زهت بلونها وجميل خطها وهى التى تتدلّى من سقف المساجد .

قاعة الريف

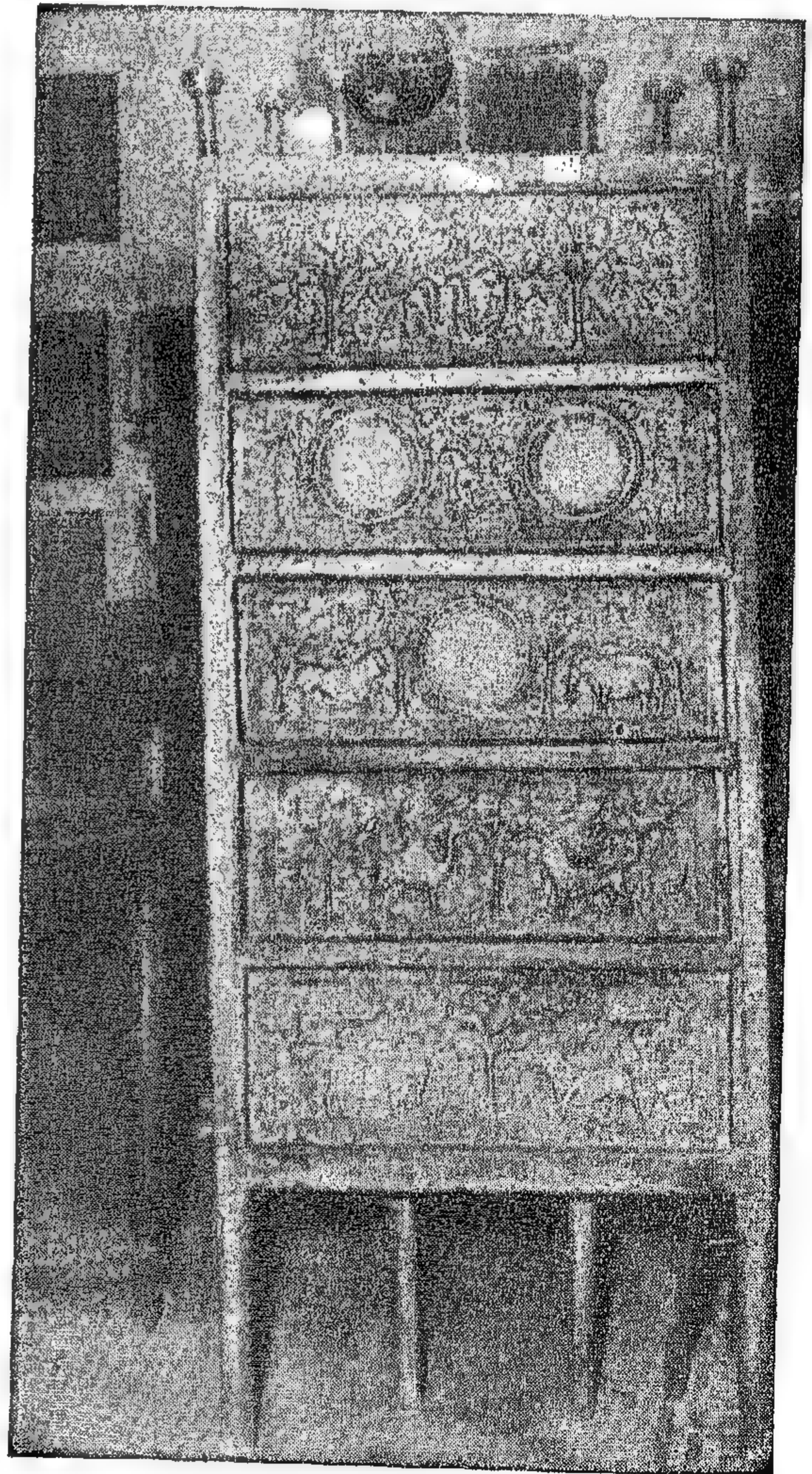
يبلغ اتساعها عشرة امتار فى سبعة ، ويستقبلك عند بابها تمثال لجندى اكتسى بزى سلاح الحدود ، واكتظت كسابقتها بمقتنيات من الريف وغير الريف استقرت فى خزانات زجاجية أو افترشت الارض أو عُلقت على الجدران ، ففيها : خزانتان

كبيرتان أهدهما للجمعية الملك السابق (فؤاد)
 عقب زيارته لواحة سيوة وتضمنان مجموعة من
 الصناعات الخوصية والفخارية وبعض الحلى الفضية
 التي يتزين بها نساء هذه الواحة - مجموعة كبيرة
 من الصناعات الخوصية من اسبنة وأطباق وققف
 ومراجين جلبت من الواحات الخارجة وعرضت في
 المعرض الزراعى عام ١٩٢٩ ثم قدمتها وزارة
 الحربية (سلاح الحدود) هدية لهذا المتحف -
 ثوبان شعبيان لنساء الواحات البحرية قدما عام
 ١٩٣٨ - مجموعة من فناجين القهوة « البيشة »
 بظروفها الفضية والنحاسية ذات النقش
 « الشفتشى » وأخرى لأطباق وكوبات وطاسات من
 نحاس كسيت بالميناء - عديد من الاكواب
 والاطباق والشفاشق والفناجين من زجاج ملون
 أخرجتها يد صانع الزجاج الشعبى - مجموعة
 نادرة من الفخار الاحمر من شغل أسيوط، وأخرى
 من الفخار العادى تعددت أشكالها منها العادى
 ومنها الملون ونماذج لقلة السبوع جلبت من
 مختلف نواحي مصر - حشد من الجرار الكبيرة
 وصوامع تخزين الغلال - ما كان يحمله السقا من
 قراب جلدية وأباريق كبيرة فخارية - أدوات
 النجارة والحدادة والبيطرة الريفية - محراث
 بلدى - شراشر ومناجل للحصاد - معدات
 التذرية - مناخل مختلفة الاشكال والاحجام -
 سروج توضع فوق ظهور الجمال - مجموعة من
 موازين القباني - مختلف المكايل والموازين -
 مجموعة نادرة للصنج صنعت من المعدن والزجاج
 والصندف والعاج - موازين يدوية خشبية صغيرة
 لوزن الجنيئات الذهبية - قوالب خشبية متعددة
 النقوش مختلفة الاحجام وعجلات خشبية صغيرة
 مشرشرة وماشات نحاسية مزخرفة لنقش سطح
 كعك العيد .

قاعة السودان

هى متسعة كسابقتها ويبلغ طولها خمسة عشر
 مترا وعرضها سبعة أمتار ، وهى القاعة التى سبق
 وسجل معروضاتها (توماس) فى كتالوجه الذى
 أصدره عام ١٩٢٤ ، وتضم المعروضات التى جلبت

حامل خشبى ، كسيت واجهته بالنحاس المزخرف ،
 وفى وسطه عدة مرايا كان الحلاق المتجول يستعملها قديما
 (قاعة الحياة فى مصر)





جبه ملونة لأحد الدراويش
(قاعة السودان)



صناعات خصوصية من أطباق ومراjin وأوان من القصر الملكي وقرب جلدية للهام
(قاعة السودان)

من السودان وغير السودان • ومن بين مقتنياتها صندل ومرجونة جدلا من وريقات نخيل البلح يعودان الى العصر الفرعوني والى الاسرة الثامنة عشر ، يلوح انهما وضعا هناك لمقارنة أوجه الشبه بين الفن الافريقى المصرى القديم •

وكما هو الحال فى القاعتين السابقتين ، تموج قاعة السودان هى الاخرى بما حوته من معروضات تملأ الخزانات وتفترش الارض وتصطف على الجدران ، ففيها : أزياء للحرب ومختلف الخوذات وأعلام تحكى قصة هذه الحروب - دروع معدنية وجلدية منها المستطيل والمستدير والبيضى الشكل - رماح وحراپ ذات رؤوس مختلفة الاشكال منها ما يسمى (خنجر منجر) يوجهه المحارب فى شتى الاتجاهات - خناجر وسيوف - اقواس وسهام تنوعت واصطفت ليظهر الفارق بين رؤوسها المتعددة الاسنان - طبول منها الكبير ومنها الصغير ، ترسل اذا ما قرعت الاشارات من قمم الجبال عبر الوديان - عدة أزواج من سن الفيلة العاجية الناصعة البياض - آلات للطرب وطناير جلبت من دارفور والحبشة واوغاندا والكونغو والصومال - أزياء وعباءات من هرة - جبة ملونة لأحد دراويش السودان - مراوح وصنادل ومظلات جدلت من وريقات نخيل البلح - صناعات خوصية من اسبنة وأطباق ومراجين غاية فى الدقة تزهو بالنقش واللون تشبه الى حد كبير ما يصنع حاليا فى بلاد النوبة ووحدات الصحراء - مجموعة من الاثاث المنزلى منها سرير (عنجريب) ومقاعد وصناديق وعصى وأوان صنعت من قرون الحيوان والخشب والعاج - وسادات للرأس لا تختلف فى الشكل عما كان يستعمله المصريون القدماء - أطباق خشبية منقوشة مختلفة الاحجام تشبه أطباق (جدح دبكة) المستعملة قديما فى بلاد النوبة - سروج للخيل والبغال - أدوات زراعية - فخاخ للصيد - محافظ جلدية كسيت بالخرز - أجراس تعلق فى رقاب المواشى - حلل للزينة من قلائد وأقراط وأساور نظمت من حبات الخرز أو صنعت من المعدن والعظم والعاج - أحجبة وتمائم

وأدوات السحر - قارب كبير استند فى أحد الاركان جدل من مجموعات طويلة من سوق الغاب ليطفو على سطح الماء يسمى (رموس) بجانبه بطاقة تقول ان من اشتراه هو المسيو لاکو فى ديسمبر عام ١٩٢٥ من أبى سنبل (النوبة) وأهداه لمتحف الجمعية ، لا يختلف كثيرا فى الشكل عن القوارب التى كان يستعملها المصريون القدماء ويجدلونها من أعواد البردى •

وبعد ، فهذه صفحات تحكى قصة المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية ، ووصف لجولة عابرة فى قاعاته تلقى بعض الضوء على ما تزخر به من معروضات ومقتنيات ، بذل فى جمعها جهد كبير من قريب ومن بعيد ، يستعرض فيها المشاهد الكثير من مستلزمات الحياة الشعبية فردية كانت أو جماعية ، ما زال باقيا منها وما اندثر • وياليت عملية اقتناء التراث الشعبى كانت دائمة متصلة تتلقفها يد من يد على مر السنين ! لا منفصلة على فترات فيتخللها الكثير من الفجوات والشغرات وتغيب عنها أمور تطورت واندثرت ، حتى تكون القصة كاملة لا ينقصها صفحات •

الا اننا اذا تركنا ما فات ، وجب علينا أن نولى الأمر ما يستحقه من اهتمام وتقدير ، فهناك غير متحف الجمعية الجغرافية المصرية مجموعات أخرى لشتى نواحي تراثنا الشعبى جمعت على فترات منتشرة متباعدة فى عدة متاحف وجهات ، حبذا لو ضمها جميعا لمتحف واحد يكون بداية لعمل عظيم • على أن نحرص على الاستمرار فى الجمع والاقتناء لتساير هذه المراجع تطورات الحياة وتحكى قصة ماضينا وتكون خير مادة فكرية وثقافية لجماهير شعبنا ومفخرة لنا أمام كل زائر أو سائح ، ولنستمد من زخارفها ونقوشها الاصاله فى كل تكوين جديد وتطوير حديث ، بعد أن طغى عصر الآلة على عصور زخرت بجمالها وبهائها ، وحلت محل الايدى فمحت بسرعة انتاجها ما كانت تخرجه الأنامل فى رفق وتؤدة من خط جميل وزخرف بديع ونقش رائع دقيق •

1. Dr. Frédéric Bonola bey : (Secrétaire Général). Bulletin de la Société Khédiviale de Géographie, cinquième série, Le Caire, Imprimerie Nationale. « Le Musée de Géographie et d'Ethnographie de la Société » (1), Septembre 1899.
2. E.S. Thomas : « Catalogue of the Ethnographical Museum of the Royal Geographical Society of Egypt », Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, M-DCCCC-XXIV.

د. عثمان خرت

مجلة الفنون الشعبية

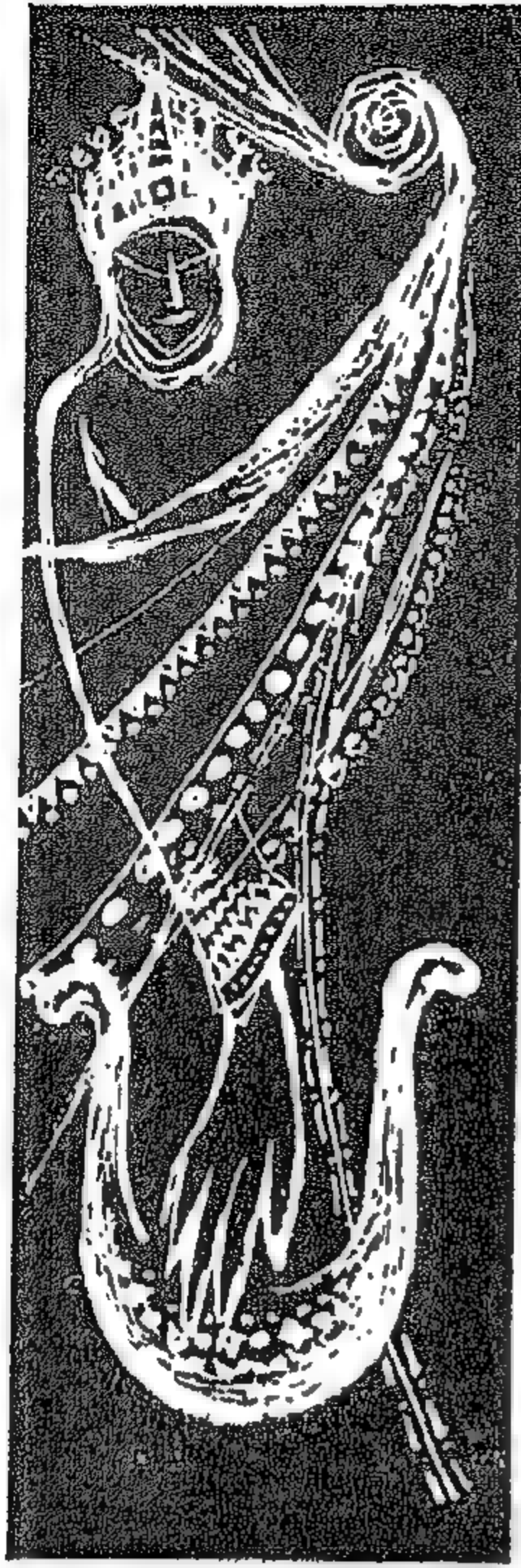
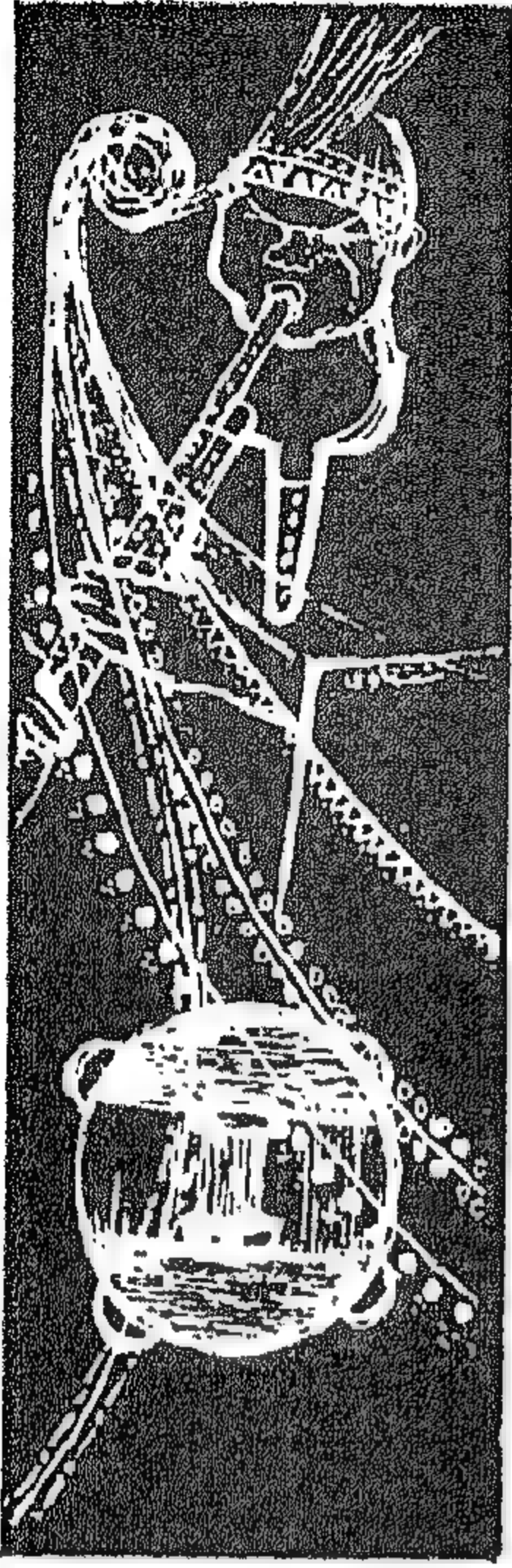
تصدر في مارس ويونيو وسبتمبر وديسمبر

الفنون الشعبية

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
إدارة المجلات الثقافية

مجلة فصلية متخصصة تصدر كل ثلاثة أشهر
افتراً فيها:

- الدراسات المتخصصة في الفولكلور والتراث الشعبي .
- اقرأ في كل عدد نصاً باملاً من روائع الأدب الشعبي .
- تعنى المجلة بعرض كل للتراث الشعبي في بيئاته ، وفي المراكز والمعارض التي تقوم بجمع التراث الشعبي والتعريف به .
- تنابع المجلة الجهود التي تهتم بالصناعات والحرف والفنون الشعبية .
- يجد كل قارئ ما يشبع نهمه الى معرفة الفنون الشعبية في أصوله ومجالاته ومناهج استلهامه في فنونه الحركة والإيقاع وتشكيل المادة .



اختلف الباحثون في تعريف الموسيقى الشعبية • وقد أصدر المجلس الدولي للموسيقى الشعبية عام ١٩٥٤ التعريف التالي الذي حظى بالقبول من معظم الدارسين :

الموسيقى الشعبية هي حصيلة تراث من الألحان التي تطورت خلال عملية النقل السماعي ويرى الدارسون أن العوامل التي تشكل التراث الموسيقي هي :

١ - صفة الدوام التي تربط الحاضر بالماضي •

٢ - صفة التغير التي تنبثق من الحافز الخلاق للفرد أو الجماعة

٣ - الانتخاب بواسطة الجماعة للحن معين • وهذا الانتخاب هو الذي يحدد الشكل الذي يبقى عليه هذا اللحن

ويمكن اطلاق اسم الموسيقى الشعبية على الألحان البدائية التي تطورت على يد جماعة لم تتأثر بفن شعبي • كما يمكن أن تطلق على الألحان

الموسيقى الشعبية

بقلم: البرت لانكاستر لويد

ترجمة: أحمد آدم

التي أبدعها فرد من الأفراد وذابت في التراث الشعبي الحي غير المدون لجماعة من الجماعات . ولكن هذا المصطلح لا يستوعب الألحان المؤلفة التي وصلت مهياة لأحدى الجماعات وانتشرت بينها دون أن يلحقها تغيير .

ويرى سيسيل شارب أن الأغنية الشعبية في حالتها الطبيعية تتحقق لها صفة الدوام لا بالتدوين ولكن عن طريق السماع . ولكي تظل الأغنية الشعبية محمورة في ذاكرة الناس وتحظى منهم بالقبول يجب أن تتسم بالرونة . . . وأن يتعرض للتغيير على يد الأفراد . . . وأن يكون هناك صراع دائم ، من أجل التركيب الجماعي والفردى ، بين الحفاظ على التراث كما هو وبين الابتداع .

وإذا كان التعريف الذي أصدره المجلس الدولي للموسيقى الشعبية يوضح لنا ماهية الموسيقى الشعبية فإنه لا يزال يجد معارضة من بعض الدارسين وقد ازداد قدر المعلومات عن الأغنية الشعبية في السنوات الأخيرة بفضل توافر شرائط التسجيل ولزيادة التعاون الصادق بين جامعي الأغاني وبين المرددین لها . ونتيجة لهذا أخذ إطار الموسيقى الشعبية يتسع في الستينات بمعدل كبير وأخذ الدارسون يعيدون النظر في الآراء القديمة على ضوء الاكتشافات الحديثة .

ومن أعقد المسائل التي تواجه الباحثين مشكلة ابداع الموسيقى الشعبية . وقد ثار في القرن التاسع عشر جدل حول هذه المسألة : هل الموسيقى الشعبية في الأصل من ابداع جماعة أم من ابداع فرد ؟ لقد ثبت لبعض الدارسين أن بعض الخطابين في شمال أمريكا ونفرا من حراس الحدود في رومانيا نظموا كلمات بعض الاغانى وهم يجلسون حول نار أوقدوها في الشتاء ولكن لم يثبت بالدليل القاطع أنهم ألفوا الحانها الا فيما ندر . ومهما يكن من أمر فان هذه الطريقة تبدو في نظرنا استثناء للقاعدة .

وتدل الدراسات الحديثة على أن دور الجماعة ليس ابداع أغنية بقدر ما هو إعادة لهذا الابداع .

ويمكن ايضاح عملية ابداع الاغنية على النحو التالي : يشعر الانسان بالضيق من رتابة عمل ما فيبدأ في تأليف أغنية لتحويل ذهنه عن جفاف هذا العمل والتخلص من الملل . وقد ينظم الكلمات

المناسبة للحن جاهز يعرفه . . وقد يقتبس أجزاء من هذا الحن أو يعدل نفسه . . وقد يؤلف لحنًا يبدو في نظره جديدًا ثم ينظم كلمات لهذا الحن . وفي المساء ينشد لخلاته وأصدقائه في الحان أغنيته . . وقد تروق هذه الاغنية لأحد أصدقائه فيضمها لمجموعته الخاصة ثم يقوم بالقائها بين جمع من الاصدقاء أو الزملاء ولكن يحدث أن ينسى هذا المغنى الثانى بعض فقرات الاغنية ويجد لزاما عليه ان يملأ هذا الفراغ في النص أو اللحن فيبتدع كلمات وانغاما جديدة وفضلا عن هذا قد يشعر أن من واجبه أن يقدم الأغنية بصورة أفضل فيغير فيها ويستخدم خياله الخاص لاتمام هذه المهمة . ومن هنا قد نراه يقدم أغنية مختلفة في كثير من التفاصيل عن الاغنية الأصلية . وقد يسمع مفن ثالث هذه الاغنية المعدلة من المبدع الجديد فيعمد بدوره الى تعديلها بما يتفق ومزاجه وتتكور العملية مع رابع وخامس . . . وتمر الايام وتلحق بالاغنية تغييرات كثيرة بحيث يمكن اعتبارها أغنية جديدة لا تمت بصلة للأغنية الأصلية .

ولم يتوصل علماء الفولكلور الى الطريقة التي تبدع بها الموسيقى الشعبية اذ لا تزال هذه العملية غامضة لأن تجربة علماء الفولكلور مع مؤلفي الأغنية الأصلية لا تزال محدودة الانتشار . وقد كتب بيالا بارتوك يقول : «من المشكوك فيه أن يكون الفلاحون قادرين كأفراد على ابتداع ألحان جديدة تماما . وليس لدينا معلومات في هذا الشأن تسير على هداها . وان الطريقة التي يؤكد بها الفلاح أن عنده غريزة موسيقية لا تشجع الباحث على اتخاذ رأى جديد » .

ويرى علماء الفولكلور أن التغيير لا بد منه ويقول « ل . لاجتا » مواطن بيالا بارتوك : « ان الموسيقى الشعبية في المقام الأول فن يعتمد على التغيير . »

وهذا الاحساس بالتغيير يؤكد قوة التطور ومقدرة التغيير هو الذى يمنح الحياة للأغنية الشعبية ، ذلك أن هذه الأغنية كالمعدن الذى يسمح بالطرق والسحب .

وقد ذهب بعض الدارسين الألمان وعلى رأسهم هانز ناومان الى أن الأغنية مثل كل شيء فنى ، تتطور بين طبقات المتعلمين وتأخذ مسيرها الى سطح الكيان الاجتماعى الى أن تصل الى حالة الاستقرار والبقاء بين جماهير الشعب فتتصامل

وتصبح صدى غامضا وأحيانا محرفا لشعافية
شاعرية وموسيقية كانت نموذجا يحتذى يوما ما .

ومن الحقائق الثابتة أن الأغاني التي دونها
الشعراء الجوالون (التروبادور) في بروفانس
منذ ثمانمائة عام لا تزال حية بين فلاحى قطلونيا
وقد استطاع الدارسون الألمان أن يتتبعوا أثر
أصول مئات الأغاني الشعبية التي يحفظها
الفلاحون .

ومن المعروف أن الأغنية الشعبية الفرنسية
تأثرت بالألحان والأشعار التي كانت تردد بين
رجال البلاط وأبناء الطبقة البورجوازية كما
تأثرت بالأغاني التي كان يرددوها سكان المدن
والتي كانت تلقى في المسارح الشعبية وفي الملاهي
وغيرها . ويسرى ب . كوارو وغيره من علماء
الفولكلور الفرنسيين أن الأغنية يمكن أن تصبح
شعبية حتى لو لم تكن كذلك عند نظمها لأول
مرة .

وبالمثل نجد أن الأغنية الشعبية في بريطانيا
والولايات المتحدة تأثرت بعوامل حضارة المدنية
وبخاصة من ناحية النص فقبيل عام ١٥٤٠ ظهرت
في إنجلترا القصائد القصصية مطبوعة ونقلها
البساعة الجائلون إلى الريف ونشرها في المدن
المطربون الجوالون في الطرقات وباعة الكتب .
وفي القرن السابع عشر كانت تطبع في شمال
أمريكا صفحات من القصائد القصصية تضم
مؤلفات وطنية أو نسخات من النصوص
البريطانية . وكما حدث في إنجلترا استمر إنتاج
هذه الصفحات المطبوعة على وجه واحد
و « المختارات من الأغاني » على نطاق كبير خلال
القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ثم تضاعف
انتاجها خلال السبعينات الأولى من القرن
العشرين .

ومهما يكن من أمر فإن الشعراء الجوالين
(التروبادور) قلدوا أشكال الموسيقى الشعبية
وقضوا عن هذا فان متعدد الأصوات في عهد
تيودور لم يستخدموا في أغانيهم الألحان التقليدية
فحسب بل انهم استخدموا أيضا الصيحات في
الشوارع . وفي القرن العشرين استخدم الملحنون
- دون قيد - ما أطلق عليه بارتوك اسم
« المستحدثات » من ديوان الأغاني الريفية .

وعند البحث في أصول الموسيقى الشعبية
يثور الجدل حول عاملين هما الأمية والجهل
باسم المؤلف . هل الأمية عامل ضروري لإبداع

الموسيقى الشعبية وبقائها ؟ ربما كان ذلك ضروريا
في الماضي أما الآن فان التجربة تدل على أن التعليم
لا ينقص بالضرورة من عمر الأغنية الشعبية .
وقد وجد بعض جامعى الأغاني الشعبية في
الولايات المتحدة أن الأمية عامل سلبي وبخاصة
فيما يتعلق بغناء القصيدة القصصية . وبالنسبة
للجهل باسم المؤلف فان « شارب » يعده عاملا
جوهريا في كل أغنية شعبية إذ يجب أن يكون
مؤلف الأغنية الشعبية مجهولا . ويعتقد آخرون
أن هذا مجرد صدفة ويردون على هؤلاء الذين
يصرون على أن الأغنية الشعبية تتعرض للتعديل
على السنة أجيال عديدة من المغنين ، حتى يضع
النص الأصلي للأغنية في دوامة من التغيرات ،
بأن الأغنية لا تتغير كلها إلى حد كبير كما أن
الأغاني الشعبية ليست كلها قديمة إلى هذا
الحد . وفضلا على ذلك فاننا نجد في بعض البلاد
مثل أيرلندا وفي الغابات بشمال الولايات المتحدة
أن أسماء المبدعين الأصليين معروفة غالبا .

وحاول بعض الدارسين البحث في طبيعة
الموسيقى الشعبية فاصطدموا بالتعميمات القائمة
على التجربة في أوروبا الغربية والوسطى حيث
وجدوا أن مجموعة الأغاني قد تقلصت على أثر
فقدان كثير من ضروبها القديمة . وقد ظلت
الأغاني طوال قرون عديدة تتراوح بين مستويين
من الفن وبين مجتمعين . . بين مجتمع متعلم
وآخر أمي . . بين مجتمع حضري وآخر ريفي .
وعلاوة على هذا فان الموسيقى الشعبية تقلصت
فوق جزء كبير من هذه المنطقة وتوقف إبداعها .

ويرى علماء البلقان أنه يحسن بالدارس أن
يعيد ، على الأقل في الهيكل البدائي ، كيان
الموسيقى الشعبية كما كان سائدا في معظم أوروبا
فيما مضى . ونجد في بلاد أخرى مثل يوغوسلافيا
ورومانيا وبلغاريا واليونان أن عددا كبيرا من
شعائر الفلاحين ، سواء كانت سحرية أم غير
سحرية ، ومن الاحتفالات الريفية والأعياد
الواردة في التقويم تصاح كلها مناسبات تستعرض
فيها الألحان الشعبية . . تعزف في الفترات
الحرجية في السنة . . في اللحظات الحاسمة في
الحياة . . في الانقلابين الصيفي والشتوي . .
وقت البذر والحصاد . . في الزفاف والجنائز . .
الخ . وإلى جانب الأغاني الشعبية التي تردد
في الحفلات نجد أن قطعا موسيقية طقسية لا تزال
تعزف فمثلا هناك التعاويد الموسيقية التي تهدف
لاستجلاب المطر أو لجعل شعر فتاة ينمو بصورة

جميلة . وفضلا عن هذا فان مجموعة اغاني الرعاة تحتوي على بقايا مهمة تثير في الذاكرة ثقافة رعوية قديمة مثل نفخ بوق الالب للاحتفال بقدم الربيع والعزف المنفرد على ناي طويل او على آلة موسيقى القرب . وليس من شك في أن تلك الألحان كانت في مبدأ الأمر تعزف لأغراض سحرية ثم صاحبت قصائد شعبية تصف لوعة الراعي لفقد أغنامه الحبيبة وفرحته بلقائها . والجانب الوظيفي للموسيقى والأغاني ، التي تؤدي لغرض معين ، يتجاوز العمل في الحقول ومخض اللبن وصناعة الجبن وما الى ذلك .

والغزل يقوى ويشتهد بالأغنية ولعل عددا كبيرا من القطع الغنائية العفوية في الظاهر لها علاقة بفناء جماهير العمال الذي يشبه طنين النحل العامل . وقد صدرت هذه الأغاني عن العمال لتخفف من أعباء الأعمال الجماعية مثل درس القمح وتفسير التفاح والحياسة والتطريز أما ألحان الرقص المتنوعة فانها تقوم بدورها بوظيفة حيوية لأن رقصات عطلة نهاية الأسبوع لها مكانة خاصة في كثير من القرى إذ أن هذه الحفلات تتيح للناس تبادل الأنباء مع الجيران في المناطق القاصية وشغل الوظائف الخالية وفضلا عن هذا فانهم يجدون فيها فرصة للغزل . ولا شك أن مجموعة الألحان الشعبية من النوع الذي يشمل جانبا كبيرا من الطرز الطقسية والوظيفية، وجانبا صغيرا نسبيا من أغاني اللهو الخالص والألحان التي « يستمتع اليها » ، يمكن أن تعد « كلاسية » ، ولعلها تمثل الموقف العام في أوروبا في الأزمنة الغابرة .

ونجد في منطقة البحر الأبيض المتوسط وبخاصة في جنوب إيطاليا وإسبانيا ، أن ألحانا من التي عزفت في الطقوس والمناسبات ، لا تزال تمثل جانبا كبيرا من الألحان الريفية ، كما نجد في أماكن أخرى من غرب أوروبا أن الأغاني الوظيفية لا تزال تردد كبقايا أثرية . أما في الولايات المتحدة فانا ، إذا استثنينا أناشيد عيد الميلاد . نلاحظ اختفاء الأغاني الدينية ، بل أن أغاني العمل عند جماعات الزنوج نادرا ما تردد رغم أنها كانت شائعة الى وقت قريب . وأما في غرب أوروبا فان الموسيقى الشعبية الآن تعد من النوع الذي يستهدف التسلية فحسب .

وإذا كانت أغاني العمل كثيرة في جنوب أوروبا فيجب ألا نظن أن التراث هناك ليس الا

مجرد أصداء للماضي بل ان الأمر على النقيض إذ كثرت التغيرات التي جاء بها القرن العشرين وبخاصة منذ الحرب العالمية الثانية وتفتحت هناك زهور الابداع التي كانت براعم ابان الحرب . وليس من شك في أن الاخصائيين الذين يعملون في مثل هذه الأرض الخصبة محظوظون لأن ثمار المعرفة التي كانت موضعاً للشكوك والاهام ، تنمو هناك أمام عين الدارس وهي ميسرة في متناول يده . ومن خلال التجربة المحلية نجد أن الفولكلور الشرقي يستطيع أن يؤكد ما يشك فيه كثير من زملائه في الغرب .

والواقع أن الاغنية الشعبية يمكن أن يبدعها فرد باعتباره عضوا في جماعة . كما أن الغناء الشعبي يمكن أن يكون حصيلة للتغيير أو يتلقى من مصادر حضارية متعلم ثم يدوب في التراث . وهذه الاطوار كلها شائعة جدا فيما يبدو . ولا يزال التغيير هو الطريقة المألوفة التي يتم بها ابداع العروض الشعبية نفسها . ومع ذلك فانا نجد أن عملية التغيير في الأغاني الشعبية قد تتم بطرق أخرى غير عملية النقل السماعي في خلال فترة معينة من الزمن كما يتضح ذلك بالدليل المستمد من شهادة مغن من فلاحى بلغاريا ومبدع للأغنية في مقابلة تمت معه عام ١٩٥٤ حيث قال: « اني أحفظ نحو خمسمائة أغنية وأنا آخذ شطرا من هنا وشطرا من هناك وهكذا أولف لحنى الجديد » .

وبعض الألحان الأوروبية القديمة تبدو متماسكة ومثينة ومع ذلك فان شكل الاغنية الشعبية يقترب ، مع التقدم الاجتماعي ، من الاغنية الفنية . وظل الامر على هذا النحو قرونا متطاولة ولكن هذه الظاهرة أصبحت أكثر وضوحا في القرن العشرين . ويبدو أن الجهل باسم المؤلف والانتقال السماعي للأغنية قد أصبحا أقل أهمية لان مؤلفي الاغاني الذين يعيشون في فلك الموسيقى التقليدية يعدون نسخا مدونة (وربما على الآلة الكاتبة) من نصوصهم كما أن التعليم ومعرفة النوتة الموسيقية ينتشران في مناطق لا تزال فيها الأغنية الشعبية هي السائدة في مجال النشاط الموسيقي . وهذه التطورات التي تلاحظ في شرق أوروبا غالبا وباقى أجزاء القارة والولايات المتحدة ، تبين أن



اختبار الاغنية الشعبية لا علاقة له ببحث أصلها ، كما كان يعتقد فى القرن التاسع عشر ، ولا بتطورها ، كما يصر على ذلك معظم الفولكلوريين فى القرن العشرين . بيد أن الاغنية الشعبية من ناحية الوظيفة الايجابية تتم فى مجتمع أى أنها لا تزال مرتبطة بالحياة المادية للناس أكثر من ارتباط فن الموسيقى بها وأنها لا تزال قادرة على العمل فى نفس الظروف التى وجدت فيها لأول مرة فى أيام السمر القديمة . وفى معظم أنحاء العالم لا تزال الاغنية صمام أمن للناس فى أوقات الضيق ووسيلة مرح وبهجة تعينهم على انجاز عمل صعب ويجدون فيها متنفسا لعواطفهم المكبوتة .

ونشهد امتداداً لهذه الوظيفة الاجتماعية فى تطور البيئات الصناعية فهناك الاغانى التى ينظمها ويلحنها عمال المناجم وعمال النسيج وعمال السكك الحديدية . . . الخ - فى كل من أوروبا وأمريكا الشمالية . وبعض هذه الاغانى لها صفة ملحمية وقد أفادت فى تشجيع العمال على بذل جهود فوق العادة كما شهد بذلك ج . ب . جونسون فى دراسة له عام ١٩٢٩ عن قصيدة قصصية من تأليف جون هنرى وهو عامل نفق سكة حديدية .



مزدهرة في أجزاء من أوروبا الوسطى (سلوفاكيا وهنغاريا وكرواتيا وسلوفينيا) وفي أقطار البحر الأبيض المتوسط. أما في سويسرة وفرنسا وألمانيا واسكنديناوة فأننا نجد أن الاداء الاصيل للاغنية الشعبية نادر جدا. وقد تأثرت مجموعات الاغاني منذ عهد بعيد بثقافة المدينة ولو أن بقايا فيها أثر من الألحان القديمة لا تزال تسمع هنا وهناك. ونجد في الجزر البريطانية أن الموسيقى التقليدية - رغم انكماشها - لا تزال مميزة عن الموسيقى الفنية إلى حد بعيد.

ويلاحظ الدارسون أن خريطة الاغاني الشعبية في غرب أوروبا وفي أمريكا تظهر تنوعا في الأسلوب وخصوصية في الأداء. وتزدهر الألحان الشعبية في كل من كندا والولايات المتحدة. ومن المناطق التي يغلب فيها هذا الأسلوب، تلك التي يعيش فيها البحارة والخطابون في الشمال والمناطق الجبلية في الجنوب التي يعيش فيها الفلاحون وعمال الزراعة من الزنوج.

ويسجل المعنيون بدراسة الموسيقى الشعبية في مساحات محدودة أنها أبعد ما تكون عن التجانس ونجد في منطقة واحدة أن بعض القرى تعرض قدرا كبيرا من الموسيقى المثقفة الرفيعة في حين نجد قرى أخرى في نفس الجوار لا تعرف إلا قطعا قليلة ساذجة. فضلا عن هذا فإن الاغاني

وقد بدأت دراسة الأغنية الشعبية على يد متخصصين استعانوا بخبراء في الموسيقى. ورأينا في منتصف القرن العشرين الموسيقى الشعبية تستقبل بذراعين مفتوحتين فن الموسيقى المثقفة وتضفي عليها المظهر الشعبي وفي الوقت نفسه تحتفظ بوظيفتها الشعبية. ويخيل إلينا أن علماء الموسيقى يجب أن يسلموا قيادهم بدورهم شيئا فشيئا إلى الاختصاصيين في الدراسات الاجتماعية. ولقد لوحظ انتعاش الموسيقى الشعبية في الولايات المتحدة وبريطانيا بعد عام ١٩٤٥ وأثرت هذه الموسيقى في شباب الطبقة الوسطى بالمدن الكبيرة بنوع خاص. ويلاحظ شارل سيجر أن هذا الاتجاه يوافق اتجاه كثير من المطربين الريفيين نحو العادات الموسيقية الحضرية، ويصف سيجر التطور الحالي على سبيل المجاز بطريقتين عامين متوازيتين، أحدهما يتجه من الأسلوب الشعبي المميز الأصيل إلى الأسلوب الفني الرفيع الأصيل نسبيا، والآخر يسير في الطريق المضاد. ويعبر سيجر عن استيائه من الظاهرة الشائعة الآن وهي أن بعض الذين يؤدون الألحان الشعبية من أهل المدينة يفوقون الذين يؤدونها من أهل الريف في اتجاههم إلى استعارة عادات ريفية في تأليف الموسيقى. ومع ذلك فإن العازفين من أهل المدن للألحان الشعبية التي بعثت من جديد ليست لهم الأهمية ضئيلة في نظر الفولكلوري فهم ليسوا أكثر من زائرين عابرين لهذه المنطقة أو تلك من مناطق الريف ذات الثقافة التقليدية التي يستهدها المغنون الشعبيون ما داموا يعتصمون بالأغاني الشعبية الأصيلة.

ويركز الفولكلوريون اهتمامهم على أوروبا وأمريكا أما إفريقيا فقد تركت دراستها للأنثوجرافيين وأما آسيا فقد حظيت باهتمام دارسي الموسيقى الشرقية القديمة. وفيما يتصل بأوروبا نجد أن الهجرات والغزوات وتباين الظروف المادية والاجتماعية قد تركت بصماتها الواضحة الملونة على خريطة الموسيقى الشعبية. وفي الجنوب الشرقي منها تعيش الأغنية الشعبية فنية قوية على نطاق واسع وتتفاوت بين أقدم الأشكال وأحدثها. ولا تزال الألحان الريفية

الشعبية لم تنتشر بدرجة واحدة داخل القرية نفسها كما لاحظ ذلك (ز. كودالى) فى هنغاريا .

وجدير بالذكر أن لاعتبارات السن والجنس وزنها فى الاغانى الشعبية . واذا كانت أغاني الألعاب اليوم مقصورة على الاطفال فانها حظيت يوما باهتمام الكبار ، أما البكائيات وأغانى المهد فلا يرددها الا النساء ، وأما القصائد الملحمية فانها تعد فى الغالب مناسبة لمطربين متخصصين ومطربات متخصصات فى الملحمة .

وقد تؤدي موجات التغير الاجتماعى السريعة المتلاحقة الى أن يجهل المسنون أغاني متوسطى الأعمار وألا يعرف متوسطو الأعمار أغاني الشباب وأن يكون لكل جماعة من عمر واحد أسلوبها المميز فى الأداء .

ولم يعد الدارسون الآن يهتمون بالرأى القائل ان الموسيقى الشعبية طبيعية وتلقائية وانها تتم كما يحدث فى حالة الطائر عندما يغنى على غصن . وفى كثير من أنحاء العالم نجد أن المغنى الشعبى يؤدي الاغنية بمهارة ملحوظة وان كانت تختلف عن منهج المطرب المحترف . وكلما اتسعت خبرة الفولكلورى بالتقاليد الراسخة كلما أدرك الدور الذى تلعبه مهارة الفرد وذوقه وخياله واجتهاده . وليس من شك فى أن القدر الكبير - من المعلومات - الذى تجمع منذ استخدام شريط التسجيل قد ساعد الاختصاصى على ادراك أنه ليس من الضروري أن يكون لكل راع فى سلوفاكيا وكل مجدف لقارب فى الكونغو نفس قدرة زميله على عزف الروائع الموسيقية المعروفة فى مجتمعه ، ذلك أن هناك صاحب الموهبة والعاطل عنها فى الاداء . سواء فى عالم الموسيقى الشعبية أم فى عالم الموسيقى الرفيعة كما أن لبعض الناس خيالا خلاقا فى حين يفتقر الآخرون الى الابتكار والتجديد وهم مقلدون فحسب . هناك البارعون وهناك المبتدئون .

وثمة ظاهرة تستحق التسجيل وهى أن البيئة، التى يغلب عليها الفن الشعبى ، تمتاز بأن الفرد العادى من أعضاء المجتمع يسهم فى تأليف الموسيقى وأدائها أكثر من صنوه فى المدينة على

الرغم مما يلاقيه المبرزون فى الأداء بالمدينة من تقدير وما يحظون به من مكافأة . كما يلاحظ أن أداء المطربين للأغانى وبخاصة طريقة اخراج الصوت يختلف من اقليم لآخر فالمطربون الانجليز يحبون أن تكون أصواتهم عالية بقدر الامكان فى حين أن زملاءهم فى سردينيا يصعدون هديرا من الحلق يبدو فى الغناء الجماعى كزئير الاسود . وفى جنوب اسبانيا يعجب الناس بالشتجن الذى يفصح عن الألم أما فى المنطقة الشمالية الغربية من اسبانيا فان الناس يفضلون الصوت الرنان . ونجد فى الولايات المتحدة أن أسلوب البيض فى الغناء على الطبقة وهم يؤثرون الغناء المنفرد ذا اللون المحسود والايقاع وأن غناء الزنوج يتسم بالبطء والجماعية والتلوين للصوت والابتكار . وليس من شك فى أن هذين المجتمعين قد تبادلا التأثير والتأثير معا ولا سيما فى الانواع الحديثة من الاغانى الشعبية بالولايات المتحدة .

ولقد كانت معظم الألحان الشعبية المنشورة تعتمد على نوتة موسيقية أخذت مباشرة من مصادرها . وجدير بالذكر أن لينيفا أوضحت عام ١٨٩٧ فى روسيا أهمية تسجيل الاغنية الشعبية بالفونوغراف . وقبل كل من بيرسى جرينجر فى انجلترا وبارتوك فى هنغاريا هذه الفكرة دون معارضة منذ عام ١٩٠٦ . وحذا حذوها فى الولايات المتحدة جون لوماكس بعد بضع سنوات على الرغم من أنه لم يكن دقيقا فى تسجيل الاغانى كالأوروبيين .

أما اليوم فان شريط التسجيل يتيح طريقة بسيطة فى اذاعة الاغنية الشعبية بكل ألوانها الموسيقية وان كانت مشكلات نسخ الاغانى لاتزال كما هى ، ذلك لان النوتة الموسيقية التى تصلح لتسجيل الموسيقى الرفيعة لا تستطيع أن توضح التنغيمات المختلفة والايقاعات المتنوعة فى الاغنية الشعبية فما بالك بالحركة الموسيقية . ويتطلع علماء الفولكلور الى طريقة سهلة لتسجيل الاغانى بنوتة موسيقية تسهل قراءتها ولعل هذا يتحقق بمساعدة العقول الالكترونية .

ترجمة : أحمد آدم محمد

نصوص شعبية حنونا للحج

سيد المرسلين يكتب رجوعك

يا جمل يا جمل اذا جيت لى احبابى
اعلفك يا جمل بسمسم وسكر جلابى
يا جمل يا جمل واذا جيتهم لى
اعلفك يا جمل بطرفى وكى
يا جمل يا جمل واذا جيت سيدك
لاعلفك يا جمل واود اعيجك

طريخ الحجاز جنية نشوها
زينوها الملوك لفاطمة وابوها
طريخ الحجاز جنية وجنية
زينوها الملوك لمن صام وصلى

يا نجوم السما وكونوا حنانين
ما تبخوش ندا تبلوا العمائم

مع صدور هذا العدد يكون الحجاج قد
صعدوا فوق جبل عرفات ، وتطهرت نفوسهم
وهم فى حضرة الله . . . ورحلتهم الى الحج
رحلة كلها شوق أن يطوفوا بالكعبة
الشريفة ، ويدفعهم هذا الشوق الى أن يصوغوا
بعض الأغنيات الدينية بالفطرة والسليقة تمدحا
فى الرسول (ص) ، وشوقا الى الله . . . ومثل هذه
الأغاني نراها منتشرة فى جميع قرانا ، وتسمى
مثل هذه الأغاني « حنون الحجاج » وندرج
أمودجا من هذه الأغاني جمع من الصعيد :

جايم من النوم يبكى دموعه بليله
عاشج المصطفى ومعناه الدليله
جايم من النوم يبكى مشرك هدومه
عاشج المصطفى ما حدش يلومه

وابور السفر لاحنى جلعوك





يا نجوم السما وكونوا دراويش
ما تبخوش ندا تبلوا الطرايش
* * *

جملك يا حاجة ع الجسر ماشي
وامسكه يا محمد أنا أحل راسي
جملك يا حاجة ع الجسر يجرى
وامسكه يا محمد أنا أحل شعري
* * *

واركبي يا حاجة ورنى حجولك
مايرعبكش المالح دا ولدك في طولك
واركبي يا حاجة ورد غطاكى
مايرعبكش الجمال دا ولدك وراكى
* * *

ما أحسنك يا حاجة في لبس الجلاده
يا الله أوعدك يا حاجة بلبيت السعاده
يا حاجج يا حاجج خد أختك عديلة
تنكتب لك حجتك وتبقى جميلة
يا حاجج يا حاجج خد أختك قبالك
تنكتب لك حجتك وتسلم جمالك
* * *

ومن أغاني الحجاج
في العودة

يا بشير الهنا يا رايح بلدنا
جول لابويا العزيز يزوج عتبنا
يا بشير الهنا يا رايح بلادى
جول لابويا العزيز يزوج عتابى
* * *





نشربك يا قله نهار السلامه
زغرطط له القاه وهيه جديدة
نشربك يا قلل في مصر السعيدة

* * *

رسل الحاج جال دجيج يا صبايا
لاجل فرش الحمول ودبح الثنايا
رسل الحاج وقال دجيج حضروا لى
لاجل فرش الحمول ودبح العجولى

* * *

زوقوا البوابة وحتى عتبتها
واعملوا فى الزواقة غزاله وولدها
زوقوا البوابة وحتى جفاها
واعملوا فى الزواقة غزاله وولدها
زوقوا البوابة وحتى العتسابى
زوقوها مليح لما الحاج يا جى .

يا حمام الحماما داير فوق كمة
يا حليم يا كريم ترده لامه
يا حمام الحماما داير فوق راسه
يا حليم يا كريم ترده لناسه

* * *

سبحتك يا حاج فيها التلت مرجانى
صلى صهر الجمعة فى مكه ام عمدانى
سبحتك يا حاج فيها التلت لولى
صلى صهر الجمعة فى حرم الرسوللى

* * *

يا بشير يا بشير يا مقبل
قول لولدى العزيز من القمح يغربل
يا بشير يا بشير وجوللى عليهم
طيبين طيبين يا شوجى عليهم

* * *

زغرطط له القله وهيه ملانة

البوابة المفتوحة

جولة الفنون الشعبية

مكتبة الفنون الشعبية

عالم الفنون الشعبية



يقدمها : أحمد آدم محمد



ليوهان جوتفريد هردر

عن مقال بقلم الدكتور مصطفى ماهر
بمجلة تراث الانسانية - القاهرة

هذه العصور هو العصر الاول . وليس من شك في أن اهتمام هردر بالمرحلة الاولى ، مرحلة الطفولة الانسانية ، يرتبط بأفكار روسو في الثقافة وفي العقد الاجتماعي وفي التربية فقد كان هردر يدعو الى الشعر الفطري والايمان بالقلب والروح وتصديق الخيال ويدعو في الوقت نفسه الى الاهتمام بروسو وأفكاره وبشكسبير وأعماله . وقد وجد هردر في أعمال جيمس مكفرسن وتوماس بيرسي حافزا قويا على الاهتمام بالشعر الشعبي ، وتحول هذا الاهتمام الى برنامج ، الى مدرسة حتى توالى عليه البحوث وجعلت منه علما أو علوما . . . تأثر هردر بجيمس مكفرسن الذي جمع طائفة من الاعمال الشعرية الاصلية والمزيفة ، المحورة والمبتدعة والمكتشفة ونشرها عام ١٧٦٠ في كتاب « مقتطفات من الشعر القديم » ونجح الكتاب نجاحا كبيرا . ثم نشر عام ١٧٦١ « فنجال ، قصيدة ملحمة قديمة » . ثم نشر في عام ١٧٦٣ « تيمورا » ومهما كان الرأي في هذه الاعمال فانها من الشعر الشعبي وقد زودت الباحثين في التراث الشعبي بدفعة قوية . وتأثر هردر بتوماس بيرسي الذي نشر عام ١٧٦٥ ثلاثة مجلدات تضم طائفة من « تراث الشعر الانجليزي القديم » جمعها وترجمها بتصريف وان كان هذا التصريف قد أبرز ما في النص من مميزات .

وقد قرأ هردر هذه الاعمال وتأثر بها وكتب عنها واستخدم لأول مرة كلمة « فولكسليد » الالمانية بمعنى « أغنية شعبية » . ودخلت هذه

يرى هردر أنه كلما كان الانسان على الفطرة والبساطة كلما كان قريبا من روح الكون ، قريبا من الله . واللغة التي يتكلمها هذا الانسان هي اللغة الاصلية وهي شعر بالضرورة . ومن هنا بدأ هردر يهتم بجمع الشعر الشعبي وبالتفريق بين الشعر الفطري والشعر الفني . الشعر الفطري ينطلق من القلب والشعر الفني يضعه العقل . الشعر الشعبي أو الفطري مفعم بالاحساس والصورة والنغمة . . . يتجه الى « أذن الروح » و « لا شأن له بالورق أصلا » .

وترتبط أصالة الشعر الشعبي بتقسيم هردر لمراحل تطور الانسانية على نحو يقابل تقسيم السابقين لمراحل تطور الانسان وكما يمر الفرد بمراحل الطفولة والصبا والكهولة والشيخوخة فان الانسانية بدورها تمر بهذه المراحل وأفضل

الكلمة فى لغات أخرى لأنها أصدق تصوير لمفهوم أغنية الشعب أكثر مما يقابل اصطلاح « أغنية شعبية » فى اللغات الأخرى فقد يدل على أغنية تصادف نجاحا شعبيا .

وتناول هردر بالنقد أعمال مكفرسن وبيرسى فى مقالة نشرها عام ١٧٧٣ باسم « مقتطفات من رسائل أوسيان وأغاني الشعوب القديمة » ولم يهتم هردر بما أثير من شكوك فى نسبة ما نشره ماكفرسن الى أوسيان فالمهم لديه هو أن هذه الأعمال تنطق بروح الشعب .

وبدأ هردر فى جمع الاغانى الشعبية وتجمعت لديه عام ١٧٧٣ مجموعة كبيرة من الاغانى الشعبية الألمانية ومن الاغانى الشعبية الانجليزية مترجمة الى الألمانية . واستمر هردر فى جمع الاغانى الشعبية فقد كان يرى أن الاهتمام بهذه الاغانى هو السبيل الى استعادة ما فى اللغة والادب القومى من ميزة خاصة ، وأنه كفى بتجديد الادب وبعثه . . كان يرى أن الاغنية الشعبية وسيلة تربوية لأنها قريبة الى نفوس الناس عظيمة الأثر عليهم وأنها سبيلنا الى فهم الانسانية بشعوبها المتقدمة والبسيطة والى ادراك الطبيعة التى يشترك فيها الناس جميعا . ونشر هردر الجزء الاول من « الاغانى الشعبية » عام ١٧٧٨ . وقد لهذا الجزء بكلمات ماثورة تؤكد قيمة الاغنية الشعبية واستشهد بكلمة مونتي « ان الشعر الشعبى ، وهو طبيعة كله ، يتسم بضروب من السذاجة والسحر تجعله يساوى ما فى الشعر الفنى الكامل من جمال أساسى » . ثم عرض الاغانى ذاتها وأنبأ هذا الجزء بالمقدمة وقال فيها انه يعترف بأنه جمع هذه الاغانى بطريق المصادفة البحتة وان ترجمته تعبير صادق للاحاساسات التى اعتملت فى نفسه عند قراءة النصوص الاصلية . ثم نشر الجزء الثانى من « الاغانى الشعبية » فى العام التالى وقدم له بمقدمة طويلة تناول فيها هذه الاغانى بالتحليل والتعليق والعرض . وأوضح أنه يرى أن الشعر نتاج شعبى يتطلب آذانا كثيرة لتسمع وحناجر كثيرة لتردد . وأنه يكون التراث الصادق الأصيل لكل أمة . وضرب أمثلة من اليونان وقال ان هومير أكبر شاعر شعبى وهو الفنان الذى

حفظ تاريخ شعبه فى صورة حية تجمع بين الوقائع والحكايات والاساطير . . لقد انطلق هومير يغنى بما اعتمل فى نفسه من أمور سمعها ورآها . واستطرد هردر قائلا ان الاعمال المنسوبة الى أورفيوس ربما تكون قد تحورت عشرات المرات ومع ذلك فان أحدا لا يستطيع أن ينكر النواة الشعبية التى تطالع الانسان فى هذه الاعمال . ولعل فى الاعمال المنسوبة الى هزيود أجزاء منحولة ولكنها فى مجموعها أعمال شاعر شعبى . انها أعمال راع بسيط كان يعيش على جبل ربات الشعر ويستلهمها . وقال هردر أن الرومان ردوا الاغانى الشعبية ولكنها ضاعت ولم يبق منها الا القليل مختلطا بشعر كاتول ولوكريس بصورة يصعب معها على الانسان تحليلها . وذكر أغنية الملك لودفيج التى ترجع الى عام ٨٨٢ وأجزاء من شعر أو تفريد ومن أغنية أنو . وقال ان الايام الحالكة التى عاشها الشعب فى العصور الوسطى ألهمت خياله فردد الكثير من الشعر الشعبى فى شكل أغنية أو مثل أو مقطوعة منظومة مقفاة . وفى كتب المؤرخين أغان تهلل للنصر وأخرى تندد بالهزيمة . . أغان تصف معركة وأغان تدور حول الاضطرابات الدينية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . الخ . وتحدث عن الاغانى الدينية التى كثيرا ما استعانت بالالحن الشعبية وكلمات الاغانى الشعبية . وأشار هردر الى كتاب بيرسى « تراث الشعر القديم » الذى ترجم منه بعض القصائد الى الألمانية كما أشار الى أغاني شكسبير التى ترجم بعضها على اعتبار أنها أغاني شعبية . ويؤكد هردر أن الاغنية الشعبية تقوم أساسا على اللحن . وهذا اللحن هو روحها وجوهرها .

وقد فتح هردر الطريق أمام الاجيال للعناية بالتراث الشعبى وان اختلف مفهومه للأغنية الشعبية عن مفهوم الحركة الرومانتيكية . وجمع الشاعر أرينم الاغانى الشعبية فى ثلاثة مجلدات باسم « بوق الصبى الذهبى » وجمع أولاند الاغانى الشعبية القديمة فى شمال ألمانيا وجنوبها فى مجلدين ولم تقف حركة جمع التراث عند حد جمع الاغانى بل شملت الحكايات والاساطير والامثال .

الادبي العربي ، هو حصيلة وجدان الامة على اختلاف طبقاتها ولهجاتها ولم يدر بخلد أحد أن يلتفت الى ظواهر أخرى لا يحكيها التراث المدون . ظواهر تزخر بالحركة والاشارة ، وبما يمكن أن نسميه بالظواهر التمثيلية . وفضلا عن هذا فان نصوص التراث المدون والروايات التي تكمله لم توزن هي الاخرى بالميزان الصحيح .

واذا أراد باحث أن يتوسع في النظر ، فانه يتلمس الطريق في مجالس العلماء من ناحية وأحاديث الزهاد من ناحية ثانية وعبارات «المكدين» المتكففين من ناحية ثالثة ، مع أن الواقع أن هذا الفن لم يكن مجلوبا أو مستعارا من أقصى الشرق أو أقصى الشمال ، لأنه ضرب بجذوره في الجاهلية العربية ، والاسم الذي يطلق على هذا الفن يدل وحده على حاجة العقل العربي الجاهلي الى التفريق بين الخطبة والمقامة من حيث الوظيفة ، ومن حيث الاسلوب . فالمقامة من المقام . . والمقام هو الندي أو دار الندوة . . وإذا كانت الخطبة ترتبط دائما بمناسبة عامة واشهاد علني ، قبلي أو قبائلي ، فان المقامة لا ترتبط بشيء من هذا القبيل وانما ترتبط بحاجة الجماعة الى الفكرة الهادية والى الاخبار الصحيح والسمر الرشيد .

وليس من شك في أن الخطيب لا يمكن أن يقف كالضئيم في موقف الحص أو الزجر أو الاستنفار للحرب أو الاشهاد على حلف أو جوار أو زواج دون أن يستعين بسلاحه أو حركة يده وجسمه ورأسه وما يطوعه من أمارات وجهه . . وكذلك المقامة لا بد أن يستعين بذلك أصحابها في الاخبار عن الماضين على اختلاف ما يستقر في الاخلاص من أشكاليهم وألسنتهم وعاداتهم ، وفي حكاية الوفادات الى الامم الاخرى التي يتصورها العرب مختلفة عنهم في أسباب العيش ، ومدارج الحضارة وتقاليده الحياة . ونستطيع أن نتمثل المقامة مضمونا اخباريا وأخلاقيا واجتماعيا في آن واحد . وعندما ظهر التخصص في أنواع الادب ، وفشا الاحتراف في الحياة الادبية ، وحل الوجدان القومي محل الوجدان القبلي ، برزت المقامة استجابة لحاجات التطور ، وحملت في أعطافها أفكارا جديدة ووافدة ، واصطنعها الزهاد فيما اصطنعوا . وكان الحديث فيها مرسلا ومباشرا

عن مقال بقلم الدكتور عبد الحميد يونس
بمجلة « المجلة » - القاهرة

اعتقد العرب أن أنواعا أدبية كبيرة يفتقر اليها الادب العربي ، وأن هذه الانواع ينبغي أن تكون فيها استعارة أو اقتباس أو محاكاة . وما أكثر المناظرات التي عقدت حول الادب التمثيلي بنوع خاص ، وما أكثر الاحكام التي صدرت عن المنشئين والنقاد والمثوقين ، ولم يدر بخلد أحد أن يستشف ما وراء الظواهر ، وأن يميظ اللثام عن وظائف حيوية لا يمكن أن تعيش أمة بدون تحقيقها في الفن والادب ، ولم يحاول أحد كذلك أن يصحح أحكاما قامت على فروض غير مضبوطة ، وشواهد غير كاملة .

ونحن نتصور أن الفنون جهود يختلف بعضها عن بعض ، اختلاف نوع لا اختلاف وسيلة ، مع أن الواقع أن هذه الفنون انما يمتاز كل منها بوسيلة التعبير فحسب . واللغة الفنية واحدة على اختلاف آلاتها وأدواتها . ولقد درج الانسان منذ البداية على تحقيق وجوده والارتباط بغيره بما يصدر عنه من صوت وحركة واشارة وإيقاع . ومن هنا كانت الموازنة بين الادب العربي والادب الاوروبي خاطئة من أساسها ، لانها نظرت الى الكلمة المكتوبة وحدها في التراث العربي ، وهذه الكلمة على خطرها ، لاتقدم الحقيقة التعبيرية كلها لأنها لا تحكي النبوة ولا طبيعة الصوت ، كما أنها اقتطعت من الامارات والاشارات . . اقتطعت من الحركات والانغام . . وهي عناصر أساسية لا يمكن أن يقوم التعبير بدونها .

فاذا أضيف الى هذا كله أن التراث الادبي الذي اعتمد عليه المتناظرون لم يكن كل التراث العربي وانما كان جزءا يسيرا منه فليس من العدل أن يستخلص حكم من دليل ناقص ، ذلك لان التراث

وارتباطها بالزهاد كارتباط الممثل الفرد في العصر اليوناني بشعائر الدين . وليس صحيحا أن مواقف هؤلاء الزهاد بين أيدي الخلفاء والوزراء والعمال لمطالبتهم بالقصد في معاملة الرعية تقليد هندي قديم كالذي يحكيه « بيدبا » الفيلسوف للملك « دبشليم » في كتاب « كليلة ودمنة » وكذلك تحكيه بعد ذلك « شهر زاد » التي حالت بين الملك وبين الانتقام الارعن من بنات جنسها وكذلك تحكيه البغاء الاربعة التي منعت سيدتها من الشطط في السلوك والانحراف في الاخلاق ، الى غير ذلك مما يرى المستشرقون أن العرب أخذوه عن الهنود .

وليس من شك في أن المقامة كانت ظاهرة تمثيلية في الجاهلية وفي الاسلام وأنها استعانت بالسمة والمظهر وأحيانا بالزى ، وتوسلت بالقصيب أو الصولجان أو الكتاب واصطحبت الحركة والاشارة وتلوين الصوت وكلها من ظواهر التمثيل .

فاذا أضيف الى ذلك أن المقامة اصططنعت شخصية تتحرك في مختلف المواقف وتستجيب لضرورات السلوك وتتحدث بما ينبغي في كل مناسبة وأنها خلقت « راوية » بين البطل وبين الناس ، فليس من شك في أنها أدخلت في الفن التمثيلي منها في أي فن آخر . وإذا كانت المقامة رائدة للرواية والقصة فإنها في الواقع رائدة التمثيل ، فالمسرحية فن أدبي جمعي أي أنها تقوم على ارتباط النص بالوجدان الجمعي المشاهد وهذا هو الحال في فن المقامة فقد ارتبطت بدار الندوة في العصر الجاهلي وكان حديث الزهاد الى الخلفاء والوزراء في مقام مشهود تنتقل فيه الموعظة من وجدان الخليفة أو الوزير الى وجدان سائر المشاهدين . وصنيع « المكدين » المحترفين لا يختلف عن صنيع الزهاد وإن كانت مقاماتهم تقصد الوجدان الجمعي لا الفردي .

ولم يكن حديث القصص همسا ، وإنما كان في محفل عام أو موقف مشهود . ونحن نطلق على كثير من القصص لفظ « الحكاية » وجمعها « حكايات » وقد تخير الأدب الشعبي مادة « حكي » لتدل على فن تمثيلي وكانت الاجيال الماضية من الشعب العربي في مصر وغير مصر تطلق اسم « الحكواتي »

على الممثل الهزلي الفرد « المونولوجست » وهو الذي كان يغير من الرقص والحركة والزى ويقلد النساء والحيوان ونماذج بشرية تجسم المهن والطبقات .

وليس من شك في أن القصص القديم كان حاكية يقلد بنبراته واشاراته وأمارات وجهه وحركات جسمه ، مختلف الشخصوص ومختلف المواقف ، وكان القصص الشعبي القديم يصطنع كثيرا من الظواهر التمثيلية .

ومما يستوقف نظر الدارس للملاحم الشعبية أن الشعر الذي يرسل على لسان البطل في مواقف المبارزة والطعان يتماثل في الوزن والقافية مع الشعر الذي يرسل على لسان غريمه وهذا التقليد يشير الى فن أدبي عريق في البيئة العربية وهو « فن النقائص » ومن البديهي أن الفنون الشعرية لا تظهر فجأة وأنها لا يمكن أن تكون بمعزل عن تقاليد الحياة في بيئاتها . وعلى الدارسين للجاهلية العربية أن يلاحظوا التراث الشعبي الحى لأنه امتداد طبيعي متطور لحياة الأمة .

وليس من شك في أن المستمعين للمنشد المحترف يتخيلونه بطلا يمتطي صهوة جواده، يشير ويتحرك مفاخرا متواعدا في ايقاع يساير الكر والفر في حلبة النزال . وهذه الحقيقة تثبت أن النقيضة لم تكن قصيدة في الفخر والهجاء فقط ، لكنها اصطحبت نبرات الوعيد والزجر والاستعلاء والغضب وسمايرت ايقاع الجواد في حركاته . وعلى هذا فإننا نستطيع أن نضيف الملحمة الشعبية من ناحية أحاديث أبطالها المنظومة الى الظواهر التمثيلية ، والشاعر يجسم بالقول وجدان القبيلة ويرسله على لسان البطل ويتحول الى منشد محترف يجمع الاخبار سردا والأقوال نظما ، ويتوسل بآلته الموسيقية « الربابة » ويلون صوته حتى يحكي مختلف المواقف والاشخاص وقد يستعين بمساعد أو مساعدين تأكيداً للايهام والتخيل في نفوس المستمعين .

واذن فمن الخطأ أن نقف عند الظواهر التمثيلية غير المباشرة في الأدب الشعبي العربي وهي « خيال الظل » « القره كوز » ونتصور أنه لا يوجد في تراثنا غيرها من ظواهر التمثيل ثم نهكم بعد ذلك على وجداننا المعبر بأنه لم يصطنع هذا الفن الجمعي

فبما اصطنع من ضروب التعبير الادبي . واذا كنا نريد أن نوصّل الفن التمثيلي فان الواجب يقتضيها أن نعرف أن له جذورا في تربتنا .

أثني رقصة ورقصة في السودان

عن مقال بقلم : أحمد بهجت

جريدة الأهرام - القاهرة

إذا كان الفن في أوربا منفصلا عن الحياة فانه في السودان جزء من نسيج الحياة اليومية . وليس من شك في أن فكرة الأوربيين عن الايقاع تختلف عن فكرة السودانيين عنه . . . في أوربا ينطلق الايقاع من السماع أما في السودان فانه ينطلق من الحركة ، وأجمل حركة في السودان هي حركة الفن . والرقص هناك من أهم الفنون اليومية التي يعيشها الناس . وما أكثر الرقصات في السودان هناك يرقص الناس في كل مناسبة من مناسبات الحياة . . يرقصون عند الزواج وفي شمال السودان ترقص العروس قبل الزفاف رقصة الحمامة تعبيراً

عما يكنه قلبها للزوج من ود . وفي السودان يرقص الناس ابتهاجا بمناسبة الختان . . ويرقصون وقت الحصاد رقصة يعبرون بها عن فرحتهم بظهور الثمار الجديدة .

ولكل قبيلة طابعها الخاص في الرقص . . وكل بطن من بطون القبيلة يضيف الى الرقصة شيئاً من ابداعه .

وفي شمال السودان يبدو أثر الأساليب الموسيقية الاسلامية أكثر وضوحاً ويزداد هذا الأثر كلما توغلت في الصحراء . ونجد الأثر العربي في استخدام الجمال والتلويع بالسوط في الرقص . وفي غرب السودان تطبع الحياة الزراعية أثرها على رقص الحصاد السريع المتعاقب .

أما في الجنوب فان حركات الرقص تشتهر وتتحول من رقة الشاعرية العربية الى الايقاع العنيف .

أحمد آدم محمد

توقبوا صدور العدد الاول من المجلد السابع من

مجلة تراث الانسانية

يكتب في هذا العدد : الدكتورة نبيلة

ابراهيم عن ملحمة كاليالا ، والدكتور

محمود فهمي حجازي عن مقامات الحريري ،

والأستاذ امام عبيد الفتاح امام عن علم

المنطق لهيجل ، والأستاذ أحمد رشاد عن

أسرة التليبو ، والدكتور حسن حنفي عن

رسالة اللاهوت والسياسة .

المشرف على التحرير : د . فؤاد زكريا

سكرتير التحرير : حسين السيد



سابقة ، له أيضا ، ولمجموعة أخرى من المؤلفين في لقاء أضواء ساطعة على التراث الشعبي العراقي سواء في بغداد أو في الموصل أو في غيرها من المدن والحواضر والقرى . .

يبدأ المؤلف كتابه بمقدمة عامة يلخص فيها تطور حركة الاهتمام بالفولكلور على الصعيد العربي منوها بالجهود التي بذلها الأساتذة المصريون من أمثال الدكتور سهير القلماوي والدكتور عبد الحميد يونس ، والدكتور عبد العزيز الأهواني وأحمد رشدي صالح وغيرهم . ثم يخلص من ذلك إلى الحديث عن معنى كلمة « فولكلور » وكيف نشأت ، ومن الذي صاغها . ثم يشير إلى أهداف جمعية الفولكلور الانجليزية التي أسست سنة ١٨٨٨ ، وهي المحافظة على الماثورات الشعبية من حكم وأمثال وأشعار ومقطوعات غنائية وعادات قديمة باقية ، وكل ما يتصل بهذه الموضوعات من أفكار وآراء . ويتتبع المؤلف - معتمدا على ما ذكره الاستاذ رشدي صالح في كتبه - تاريخ الاهتمام بالدراسات الفولكلورية على مستوى الجامعات في العالم ثم يناشد بلده أن تخصص كرسي أستاذية في الجامعة العراقية في بغداد لدراسة الماثورات الشعبية .

وبعد أن ينتهي المؤلف من هذه المقدمات التاريخية يبدأ في الدخول مباشرة إلى موضوع الفولكلور البغدادي فيرى أنه مر بمرحلتين

الفولكلور في بغداد

تأليف : محمود العبطة
مطبعة الأسواق التجارية
بغداد - ١٩٦٣

بقلم : أحمد مرسى

ان كل كتاب يصدر للتعريف بالمأثور الشعبي العربي إنما يشرى - في الحقيقة - جانبا من جوانب المعرفة الانسانية لما يأخذ حقه من اهتمام الدارسين به ، بعد . وتحتل بغداد مكانة متقدمة في خدمة التراث الشعبي ، اذ تطالعنا يوما بعد يوم الدراسات التي تتناول جوانب التراث الشعبي العراقي بالإضافة إلى مجلة عن « التراث الشعبي » مازالت تتولى مهمة التعريف بالفولكلور على المستويين المحلي والعالمي ، وتقدم بذلك خدمة جليلة لا شك فيها للمهتمين بالمأثورات الشعبية ودارسيها . ان كتاب الأستاذ محمود العبطة عن الفولكلور البغدادي يسهم مع كتب أخرى

متميزتين ، شأنه في ذلك شأن فولكلور أي شعب أو أمة . هاتان المرحلتان هما مرحلة الاكتشاف والريادة ، ثم مرحلة الثبوت والاستقرار . وهو يرى أن المرحلة الأولى تمتد منذ نشوء الحضارة بين الرافدين وتستمر حتى عهود الحضارة العربية حيث تنشأ اهتمامات فولكلورية أو نشاطات فولكلورية عند رجل الشارع في بغداد . أما المرحلة الثانية فتبدأ « بظهور دراسات عامة عن الفنون الشعبية ، فيها من اللغة والتاريخ ومن مجريات الحياة حتى الستينات حيث لمعت في الجو إرهاصات ميلاد علم فولكلور عراقي جديد » .

ويسير المؤلف في رحلة طويلة متتبعا ببغداد منذ نشأتها وما دار فيها ، وما جاء عنها من أخبار في كتب المؤرخين والأدباء ، وما ورد في هذه الكتب من إشارات عن فنون ملحونة نشأت في بغداد مختلفة عن الفنون الفصيحة ، أو جاء إليها من مدن أخرى في العراق ويستشهد بالقصة المشهورة عن نشأة الموالي من أهل واسط هم الذين كانوا يتغنون بالأبيات التي عدها مؤرخو الأدب بداية فن الموالي ، وذلك أثناء أدائهم لأعمالهم ، كما أن هناك قصة أخرى لم يذكرها المؤلف وهي التي تعود بنشأة الموالي إلى جارية بنى برمك التي رثتهم بهذه الأبيات التي كانت تقول في آخر كل بيت منها « وأمواليها » ومنها اشتق اسم الموالي ، إلا أنه يؤكد أن المؤرخين قد أجمعوا على أن بغداد قد انفردت دون سواها من المدن العراقية آنذاك باختراع فن جديد على الأدب العربي هو « الكان وكان » وأنهم نظموا فيه الحكايات والخرافات ولهذا سمى بهذا الاسم ، ولكنه شأن بقية هذه الفنون انتشر وأحبه مستمعوه ، فنظموه في موضوعات أخرى .

كما يشير في هذا الجزء من الكتاب إلى جوانب المأثورات الشعبية المختلفة التي اهتم بها المجتمع البغدادي والتي ترك طابعه عليها ، مثل مجموعة قصص ألف ليلة وليلة ، وغيرها من الأمثال والألغاز والطرائف ، بالإضافة إلى

فنون التمثيل كخيال الظل أو طيف الخيال . ولا يقتصر المؤلف في حديثه على مجرد التخمين والظن أو الفروض التي لا تسندها الأدلة ، إذ أنه قد استعان بما ذكره المؤلفون القدامى ، وما تناثر في كتبهم من شذرات قليلة توضح مدى احساسهم بالشعب وفنه ليؤكد ما يذهب إليه ثم يسير مع الظروف السياسية التي تعاقبت على المجتمع العراقي ويقرر في النهاية أن محاولات جمع دراسة التراث الشعبي العراقي قد بدأت تأخذ شكلا محددا إلى حد ما قبل الحرب العالمية الأولى ، إذ ظهر مسجلون للظواهر الفولكلورية للأغاني والأمثال وللحكايات وللعادات والأساطير والنوادر والملابس والفنون الأخرى ، ويرى أن هذه الرحلة تعد من أخطر المراحل التي مرت بها الحركة الفولكلورية في العراق ، إذ أنها كانت ذات تأثير بالغ في غيرها من المراحل التي تلتها بعد ذلك .

ويعود المؤلف مرة أخرى إلى تعريف الفولكلور في فصل خاص ليحدد مجاله ، ويذكر تعريفاته المختلفة التي تحددها زوايا النظر المتعددة إلى هذا ، فيذكر آراء سموكولوف ، وبول سمبيو ويناقشها ، كما يذكر رأي بوخارين الذي يتوسع في مفهومه للفولكلور فيصف أعمال جرركني بأنها تدخل في مجال الفولكلور . ولا يقف المؤلف عند هؤلاء العلماء فحسب بل يذكر أيضا ما ورد في دائرة المعارف البريطانية من آراء حول هذا الموضوع وخاصة آراء الدارسين الألمان الذين كان لهم أكبر الأثر في تحديد مفهوم هذا العلم وضبط مناهجه ، ويذكر أيضا آراء الدارسين العرب ويناقشها . وينتقد تسمية الفولكلور أو ترجمة هذا المصطلح بالأدب الشعبي ، أو الفن الشعبي ذلك لأن « الأدب الشعبي ومثله الفن لا يستطيع أن يمنح العادات أو العقائد حق الاجراء الذي حظرتة . . ومن هنا رأى مجمع اللغة العربية في القاهرة أن كلمة « المأثورات الشعبية » تستطيع أن تؤدي أغراض الفولكلور ، ولكن اصطلاح « التراث الشعبي » أشمل من المأثورات الشعبية ، فهو يستقيم مع جميع الالتفاتات التي انقذت في الضمير الشعبي » .

مثل التمثيل ومظاهر أخرى *

ويبدأ حديثه بالمثل ليعرفه وفق مآذكره
دارسو المآثورات الشعبية ويذكر طائفة من الامثال
العراقية التي تنشر في بغداد مثل « المال ولا
الرجال » و « أواعذك بالوعد وأسقيك ياكمون »
« البغل قالوا له منو أبوك .. قال خالي الحصان »
و « دق الطاسة تجيك ألف رقاصة » و « الغريب
ذيب (ذئب) وعضته ماتطيب » .. الخ . أما
الحكاية فهي تنقسم الى الاسطورة والخرافة
والخارقة ، والحكاية الاخلاقية ، والنادرة
والحكاية التعليمية ، وحكايات التسمية . ويذكر
المؤلف عند حديثه عن الحكاية الشعبية ان
المنصفين من العلماء والمؤرخين بالقرائن التي
لا مجال للشك فيها بأن وادي الرافدين كان منبع
المثيولوجيا ومنه انتقلت الى اليونان حيث تكاملت
هناك وانتشرت منها الى باقي أنحاء العالم ،
فاقدم الاساطير التي عرفها التاريخ من وادي
الرافدين ، فأسطورة الخلق والطوفان (بابلية)،
وجلجامش (سومرية) وسيميراميس (آشورية) .
كما أن ألف ليلة وليلة أعز تراث شعبي بقدادي
باللسان العربي . وينتقل المؤلف بعد ذلك
للحديث عن الشعر الشعبي البقدادي ، فيذكر
المتداول منه شفاها وكذلك المطبوع . ويأتي
« الزهيري » على رأس الشعر الشعبي في بغداد
وهو نوع من الموال المشهور في تاريخ الشعر
العراقي والعربي ، كما يذكر أنواع الموائل
المشهورة في مصر كالرباعي والخماسي (الاعرج)
والسباعي (النعماني عند البغاددة والذي يشتهر
الآن باسم الزهيري . كما أن هناك أيضا الأبوذية
والروضة .. الخ

ويهتم المؤلف ببداءات الباعة فيفرد لها
فصلا خاصا ذلك لانها تتصف بدوق خاص ،
وبلاغة خاصة ترتكز على الحس المرهف والاستعارة
والمجاز . أما اللغز فهو مرآة تعكس نفسية القوم
في التعبير والاشارة الخفيفة الى ما يلغز عنه .
ومن أمثلة الألفاظ البغدادية قولهم : « بنت
السلطان لابسة ألف ثنوره » (الكرب) ، وسفينة
عمى عباس محمله كلها أجراس » (الدف
... الخ

وبعد أن يفرغ المؤلف من هذا الجزء
الذي أرخ فيه لحركة الفولكلور ، ومناقشة
مدارسه وأراء الدارسين والعلماء ، يبدأ في
الحديث عن عناصر الفولكلور كتمهيد للحديث
عن أقسام الفولكلور البقدادي . ويرى أن
الخلاف ما زال قائما بين الدارسين للفولكلور
حول أقسامه وأنواعه ، « وهل تبقى مقتصرة
على التعبيرات المادية أو التعبيرات الروحية
بحيث لا يشمل أحدهما الآخر . أو يجمع بين
المادى والروحى من المآثورات الشعبية ، وقد
اتفق الرأى على ألا تستبعد التعبيرات المادية
وبذلك صارت عبارة الفنون الشعبية في اللغة
العربية تعنى فروع الأب والموسيقى والرقص
والفنون التشكيلية وفنوننا تجمع أنماطا شتى
والمرح ، وأنواعا أخرى . وأما الأدب الشعبى،
نثره وشعره فيضم الأمثال والحكايات ، والشعر
والألفاظ ونداءات الباعة متى كانت بليغة ،
والاقوال السائرة مسرى الحكمة . وأما الرقص
الشعبى فيتفرع الى رقصات مفردة وأخرى
جماعية .

وأما الفنون التشكيلية فمنها التصوير
والزخرفة والوشم والنقش وأشغال الفخار
والجلد والمعادن والزجاج والحجر .. الخ
وهناك غير الفروع القولية والمسموعة
والمتطورة فنون تجمع عناصر من هنا وهناك ،
كالتمثيل بالدمى (خيال الظل والقره قوز
والعرائس) . والتمثيل الاعتقادي والاسطوري
(الذى يؤديه ممثلون حقيقيون فيصرون قصة
مصرع قديس أو شهيد أو حدوث خارقة) .

ويحدد الاستاذ محمود العبطة خطته في
تناول كل قسم من أقسام الفولكلور البقدادي
على أساس أن يبدأ بمحمود « الفولكلور البقدادي
وهو الادب الشعبى ، بمعناه الشامل العام من
مثل وحكاية وشعر وصحافة ونداءات الباعة ،
ولغز نعيير منه الى الموسيقى الشعبية والغناء
الشعبى والرقص الجماعى والفردى ، ثم نغقد
الحديث عن الفنون التشكيلية بأنواعها الشعبية
البغدادية ونختم الحديث عن الفنون الجماعية

ويستمر المؤلف في عرضه لجوانب التراث الشعبي البغدادي من موسيقى وأغان فيقسم الموسيقى الى موسيقى دينية وموسيقى عامة ، وموسيقى النساء والأطفال وكذلك يفعل بالغناء الشعبي فهو غناء ديني وغناء عام وغناء النساء والأطفال فمن غناء الأطفال مما نجد له شبيها عند أطفالنا :

يارب مطره مطره .. على عناد العلوجي
علوجي بايده فاسه .. يمشي ويحك براسه
وهذه الاغنية ايضا :

صاح اللقلق (طائر) قاق قاق .. الله ينصر العراق
صاح العصفور ويز ويز .. الله يموت الانجليز
ويختتم المؤلف دراسته القيمة بالاعتذار عن عدم وفائه بما أخطه لنفسه من منهج في الحديث عن كل ألوان المأثورات الشعبية ، فيرجى الحديث عنها ، أملا في دراستها في كتاب مستقل مستقبلا ، ولكنه على أية حال قد قدم البغدادي ، تضاف الى الصور الأخرى التي البغدادي ، تضاف الى الصور الأخرى التي عرفناها عن الفولكلور العراقي عامة والتي عرضنا لكثير منها في الاعداد السابقة من المجلة .
(أحمد مرسى)

الألعاب الشعبية لصبيان سامراء

تأليف : يونس الشيخ ابراهيم السامرائي

وزارة الثقافة والارشاد - العراق

بغداد - ١٩٦٥

لاشك أن الألعاب الشعبية التي يمارسها الأطفال تشكل جزءا هاما من أجزاء فولكلور أي شعب من الشعوب ، كما أن ما يرتبط بالألعاب من أغان ، أو رقص بسيط يكمل الصورة الخاصة

بهذه الألعاب ويفتح مجالا واسعا من مجالات الدراسة الفولكلورية يكمل مع غيره توضيح خصائص المأثورات الشعبية لشعب من الشعوب واهتماماته المختلفة ، وأسلوب ممارسته للحياة .. الخ . وقد تناول أحد الزملاء في عدد سابق من المجلة ، بالدراسة ، موضوع ألعاب الأطفال وأغانيهم في مصر ، تحدث فيه عن طبيعة اللعبة الشعبية ، والأغنية التي تصاحبها .

ونعرض الآن لأحد الكتب الكثيرة التي تتناول جوانب المأثور الشعبي العراقي وهو ما يخص ألعاب أطفال سامراء الشعبية التي جمعها المؤلف في كتابه ، وقدم لها الأستاذ عبد الحميد العلوجي ، الذي أشار في مقدمته الى الحركة الناشطة لتسجيل الفولكلور العراقي ونشره ، وتخليد ما ضاع منه ، وتطوير ما لا يزال حيا . كما أشار الى أن الألعاب التي يمارسها أطفال العرب كانت كثيرة ومتنوعة ، أكد بعضها الفيروزآبادي في القاموس المحيط وابن منظور في لسان العرب ، والزبيدي في تاج العروس .. وأن هناك محاولات فردية انعقدت في نطاق محلي على بعض الألعاب العربية مجاميع وآحاد . كمحاولة البقاعي في كتابه « لعب العرب بالميسر في الجاهلية » والمستشرق السويدي « كا ، لولنديرج » في كتابه عن « ألعاب صبيان العرب » والمرحوم عبد الستار القرغولي في كتابه « الألعاب الشعبية لفتيان العراق » والشيخ جلال الحنفي البغدادي في شذراته عن « ألعاب الأطفال في الكويت » الواردة في كتابه عن « معجم الالفاظ الكويتية » وما جاء عن ألعاب بغداد في كتابه « الأمثال البغدادية » والشيخ علي الخاقاني في بحثه الذي نشره مسلسلا في المجلد الأول من مجلة التراث الشعبي بعنوان « ألعاب الأطفال في جنوب العراق » والدكتور أحمد عيسى في مجموعته « ألعاب الصبيان عند العرب » التي نشرها في الجزء الرابع (١٩٣٧) من مجلة مجمع فؤاد الاول للغة العربية .

وقد جمع الاستاذ يونس السامرائي في كتابه مائة وست لعبات من تلك الألعاب التي يمارسها أطفال سامراء الذين تتراوح أعمارهم بين

السابعة والخامسة عشرة • منها ستون للصبيان
وواحدة مشتركة بين الصغار والكبار ، وثلاث
يؤديها الشبان والكهول، وواحدة خاصة بالرعاة،
واثنتان وعشرون لعبة للصبايا اللائي يترددن بين
سن الخامسة والخامسة عشرة ، واثنتان خاصتان
بالاطفال وست عشرة لعبة مشتركة بين الذكور
والإناث •

وهذا جدول احصائي يبين توزيع الالعب على
ذكور سامراء وفق الاعداد •
العمر بالسنوات .

الالعب

العمر بالسنوات

٧ - ١٠ ابريسم بريسيميش ، خس بخس ،
دير الماي بالصينية - مصاريح ،
جقلنبه

٧ - ١٢ ايدى من تحت - قطار

٧ - ١٥ شطيح مطيح - مجيليدود ، خياله
لونزاله •

٨ - ١٠ الحاح ، زحلقة ، غراب الجول ،
خنزير زرق - زعيبط - زقاچه

٨ - ١٢ زيار - وصلنا لا بعد

٨ - ١٥ صغير انطق - صف عقيل - طوطب
هاش عصلم ، قاس ، احمر لا أسود ،
جقه وشعبر ضبط ، ملك لا وزير •
١٠ حجلة

١٠ - ١٥ خضيره واويه ، عجرب ، حاس ،
تنور خراب دعبل ، زبيب الحايط ،
سمينة السمينة ، سعلوه ، طار هين ،
طج سلاحك وانهزم كوره ، من قرط
راس الجدنى ، براميل ، جنيجلة ، جوز
حمام •• الخ

وهناك لعبة واحدة يشترك فى أدائها الصغار
والكبار وهى لعبة (محيبس) • وانفرد الشبان
بممارسة ثلاث ألعاب ، هى : (الجلقه ، والدامه ،
والريز) أما الرعاة فقد استقلوا بلعبة (اللقحة) •
وهذا جدول آخر يبين توزيع الالعب على اناث
سامراء وفق الالعب •

العمر بالسنوات

الالعب

٥ - ١٠ طرزينة

٧ - ١٠ حديدة رصاصه ، بزون العرس ،
خشبة نشبة ، ضميمه الحباية ،
هادحة ، هسه أغير

٧ - ١٢ جول طيك

٧ - ١٥ عضتنى الجلبيه ، خياله لانزاله

٨ - ١٠ الأبرزينة ، مشيط أمى ضائع ،
صندوق أبونا الغالى ، طمة حرز ،

٨ - ١٢ عالى ، مرجوجة

١٠ - ١٥ عياج ، توكى ، صقلة ، قايات •

وللاطفال الذين هم دون الخامسة من العمر
لعبتان هما (شب النخل) ، و (طباخ حنة
وشاخ) •

وهذا جدول ثالث يبين توزيع الالعب المشتركة
بين الذكور والإناث وفق الاعداد •

العمر بالسنوات

الالعب

٧ - ١٠ جنجرس - حمصة زبيبة - درييل
حلب ، دولا ب هوا ، تقيه

٧ - ١٢ جاين

٧ - ١٥ شتل وضرب

٨ - ١٥ لبيده ، آنى عميه ماشوف



وهناك لعبة أخرى مشتركة يؤديها الجنسان دون أن تقيد بعمر وهى (فنانة) .

ومن مجموع هذه الألعاب يمكن أن نستنتج أن الذكور يمارسون احدى وخمسين لعبة منها خلال النهار ، وسبع ألعاب مساء واثنين ليلا ونهارا . أما الاناث فيمارسن عشرين لعبة فى النهار واثنين عند حلول الظلام ، وهنا - بين المجموعة - ثلاث عشرة لعبة بين الذكور والاناث تؤدي نهارا ، ولعبتان تؤديان ليلا ، وواحدة ليلا ونهارا . وقد ذكر المؤلف سبع ألعاب موسمية منها لعبة (رجاجة) ويؤديها الذكور فى فصل الصيف فقط ، وواحدة تؤدي فى الأيام الممطرة .

ويمكن لنا باستعراض الكتاب بعد ذلك أن ننتخب بعض الألعاب التى وضعها المؤلف لكى نتعرف عليها من مثل لعبة ايدى من تحت وهى لعبة خاصة بالاولاد الذين يبلغون السابعة من العمر الى السنة الثانية عشرة وكيفيةها أن يجتمع نهارا عدة اولاد فيقتربون فيما بينهم فاذا وقعت القرعة لأحد منهم ، يكون هذا هو رئيس اللاعبين ، فيجلس على الأرض ويأتى آخر فينام على وجهه ويضع رأسه فى حضن الجالس فيأتى أحد رفقاءه فيضع يديه واحدة فوق الأخرى ثم يضعها فوق ظهر النائم حيث يضرب يدا على أخرى وهو يقول (ايدى من تحت وايدى من فوق ؟ حلقة لو جرن جاموس لو موس) وخلال وضع يديه على ظهره يضم جميع أصابعه الى كفه الا الأصبع السبابة فاذا أخرج أصبعه هكذا يسمى (جرن) أى قرن واذا أخرج السبابة والوسطى فيسمى هذا (مقص) ، فاذا عرف النائم ماذا أخرج من أصابعه (قرن أو مقص) فانه يكون قد نجح أما صاحبه الآخر فينام بمكانه وهكذا تتكرر اللعبة عدة مرات .

وهناك لعبة تسمى « جايز » أى « تارك » وهى لعبة نهارية مشتركة بين الاولاد والبنات من الذين يبلغون السابعة الى الثانية عشرة وكيفية اللعبة أن يجتمع عشرة اولاد أو بنات فينقسمون الى فريقين ويقتربون فيما بينهم أيهم يلعب فاذا

وقعت القرعة لأحد الفريقين فان عليهم أن يذهبوا فيختفوا فى مكان لا يعرفه أحد ، أما الفريق الآخر فيبقى فى مكان اللعب حتى ينادى أحدهم أفراد الفريق الأول المختفى (حلت) فيسعى الفريق الثانى الى التفتيش عنهم فاذا وجدهم بحيث يراهم فانهم يعتبرون قد ماتوا ، واذا لم يعثروا عليهم بعد التفتيش الطويل . . صاح الفريق الثانى (جايز) فتقع عليه بيضة أى نقطة وهكذا تتكرر اللعبة مرات :

وهذه لعبة أخرى تسمى « صندوق أبونا الغالى » وهى لعبة نهارية خاصة بالبنات اللاتى تتراوح أعمارهن بين الثامنة والعاشر وتجرى باجتماع ثلاث فتيات تتماسك اثنتان منهن بالايدي ، وهما متقابلتان ثم تأتى الثالثة فتجلس على أيديهما المتشابكة المتماسكة فيحملنها الى مكان معين وهن يرددن « صندوق أبونا الغالى فدوة لابن خالى » وهكذا تتكرر اللعبة بينهن مرات ومرات .

وهناك لعبة أخرى تداعب بها النساء أطفالهن وتسمى (طباخ) وذلك بأن تأخذ الأم يد طفلها فتضرب بيدها على راحة كفه وتقول (طباخ طباخ حنة وشاخ) وعند ذلك تبدأ أصابعه الواحدة بعد الأخرى ، فعندما تضم الخنصر تقول (هاى الخبازة) وعندما تضم البنصر تقول (هاى العجانة) وعندما تضم البنصر تقول (هاى الملاية) وعندما تضم السبابة (هاى الى تودى لابوها أكل) وعندما تضم الابهام تقول (هاى الحالة دى دى) وعندئذ تبدأ بدغدغة الطفل كى يضحك . . وهى تشبه الى حد كبير اللعبة المصرية التى تلاعب بها النساء أطفالهن وتسمى « آدى البيضة » وهى تؤدي بنفس الطريقة مع اختلاف فى الالفاظ وتنتهى بالنهاية نفسها .

وهكذا يعطينا المؤلف صورة واضحة للألعاب الشعبية فى سامراء ، فيصفها جميعا ، مبينا أهمية هذه الألعاب فى ذات قيمة كبيرة فى دراسة الحياة الشعبية ومدى تأثيرها بالخيال الشعبى ، وهى توضح وسائل الترفيه التى ابتدعتها العقل الشعبى لتناسب طبيعته .

سيرة الأميرة ذات الهمة

تأليف : الدكتورة نبيلة ابراهيم

دار الكاتب العربى بالقاهرة - ١٩٦٩

بقلم : حسن توفيق

فى تصورى أن دراسة الفولكلور بكل ما يتمثل فيه من خبرات وتجارب ومعارف بشرية مختلفة، تنجلي فى تلك النقوش والآثار المادية التى تبرز ما يصدر عن البسطاء من الناس من فكر وعادات ومعتقدات ، وما يتغلغل فى أعماقهم من صراغات أو رغبات أو أطماع ، وكذلك ما يتغنون به فى أمسياتهم من أنماط تعبيرية أخرى . . فى تصورى أن دراسة الفولكلور - بكل هذا الذى يتمثل فيه - تنسحب الى شعبتين لا غنى لاحداهما عن الأخرى . . الشعب الأولى : شعبة الدراسة الميدانية التى يهتم الدارس فى اطارها بملاحظة فنون البسطاء من الناس وتدوينها وجمعها . أما الشعبة الثانية فهى شعبة الدراسة النظرية وفيها يعكف الدارس على تصنيف المادة المجموعة واستنباط ما تشير اليه من دلالات أو أفكار ، تؤلف مجتمعة الحصيلة الكاملة الشاملة لنفسية هذا الشعب أو ذاك .

وبديهي أنه لا غنى لأى من الشعبتين عن الأخرى ، لكن بعض الباحثين قد يروق لهم أن ينخرطوا فى شعبة الدراسة الميدانية ، حيث يحتكون بجماهير الشعب الحقيقية احتكاكا ملموسا ومباشرا . كما أن باحثين آخرين يؤثرون أن يركزوا جهودهم العلمية فى نطاق الشعبة الثانية ، ومن هؤلاء الباحثين الدكتورة نبيلة ابراهيم . فانه لمن الواضح (لمن يتتبع مقالات

الدكتورة نبيلة وأبحاثها فى مجلات المجلة والفنون الشعبية وتراث الانسانية) ان هذه الباحثة تجند طاقتها العلمية لكى تخدم شعبة الدراسة النظرية حيث ترجمت عام ١٩٦٤ كتاب «الحكاية الخرافية» ثم أصدرت دراستها القيمة عن « أشكال التعبير فى الأدب الشعبى » عام ١٩٦٦ ، الى أن قدمت للمكتبة العربية دراستها الجديدة ، وأعنى بها دراستها عن « سيرة الأميرة ذات الهمة - دراسة مقارنة » .

الأدب الشعبى . . ما دوره ؟!

تذكر الدكتورة نبيلة ابراهيم فى المدخل الذى مهدت به لدراستها أن أول اهتمام بدراسة الأدب الشعبى كان على يدى الأخوين « جرم » ، يعقوب ووليام وكان ذلك منذ مائة وخمسين عاما حيث تركز اهتمامهما فى البحث عن منابع القصص الشعبية وكيفية انتشارها ، وقد قرر الأخوان « أن الأدب الشعبى لم يتخذ له فى البداية وطننا بذاته ، ولم يستأثر به شعب معين من الشعوب ، امتد منه هذا الأدب الشعبى الى غيره من الشعوب ، وانما ذهبنا الى أن صور التفكير الشعبى قد تمثلت - وتمثل - فى جميع الأزمان وعند جميع الشعوب » . ثم تبرز المؤلفة بعد ذلك وجهة نظرها فيما يتعلق بأى الأدبين. أصدق تصويرا للشعب . . الأدب الشعبى . . أم الأدب الرسمى والذى تسميه « الأدب الفنى » ؟ وتنتهى الى أن الأدب الشعبى أصدق تصويرا للشعب من الأدب الفنى ، وفى اعتقادى أن هذا الرأى يعضده الواقع الحى ، فنحن لو نظرنا الى الأوضاع الاجتماعية لكتابنا وأدبائنا لوجدنا أن غالبيتهم ينتمون حقيقة الى البرجوازية ، وحتى اذا عبر أدباء البرجوازية الصغيرة عن مشاكل العمال أو الفلاحين ، فذلك أمر لا تعليل له - فى رأى - سوى أن هؤلاء الأدباء قرييون من الجماهير الكادحة ، وهم فى الوقت نفسه يتأففون من هذه الجماهير فى أعماقهم ، ويتطلعون الى أصحاب الجاه والسلطان لكى يتناسوا مشاكل الكادحين، ويشدوا أعنة الرموز ، منطلقين وراء الغيبىات فى عالم لا يحس به أحد ولا يعرفه أحد سواهم .

وهنا لا يجد البسطاء من الناس سوى الأدب الشعبي بمختلف صورة وأشكاله . هذه الصور والأشكال المختلفة للأدب الشعبي هي التي تتحدث عنها المؤلفة بعد ذلك ، عارضة لآراء الباحثين على اختلافها عرضاً موضوعياً أميناً ، مركزة حديثها على الحكاية الشعبية ، التي يرى الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أنها قد انشعبت عن الأسطورة بطريق مباشر ، وأنها تقوم بوظائف متنوعة أهمها بطبيعة الحال ترسيب بعض المعارف والقيم الأخلاقية ، كما أنها تقوم بوظيفة تربية ، وفيها عروق من الخرافة ، وقد تكون حلقة أو أكثر من أسطورة . ولكن ما الحكاية الشعبية التي تتحدث عن الأميرة ذات الهممة ؟ ومن تكون هذه الأميرة ؟

سيرة الأميرة ذات الهممة

كان اسمها فاطمة ، ولما شبت عن الطوق في غمار الحروب الدائرة بين العرب وبين الروم ، بدا عليها من سمات الشجاعة والاقدام وامارات البطولة النادرة ما جعل الناس يطلقون عليها ذات الهممة . وقد خلصت ذات الهممة نفسها من قيود رعاية الوالدين ، وشاءت - كما تقول الدكتورة نبيلة ابراهيم - أن ترسم مستقبلها بنفسها ، فكان أن رفضت الحياة الزوجية التي تطمح اليها كل امرأة وتعدّها خاتمة المطاف ، وذلك لأن الزواج يشنت مطامحها ، ويدفعها الى أن تلبى مطامع الرجل لا مطامع نفسها ثم خاضت الحرب ضد ابن عمها ظالم الذي يمثل الإرادة التي تسعى الى الشر ، حتى استطاعت أن تتخلص منه نهائياً ، وقد انتزعت ابنها من بيئتها المتطاحنة المتفككة التي تششت فيها الجهود نتيجة وجود الصراعات العقيمة المستمرة . انتزعت ابنها الى بيئة أخرى يقابل الانسان فيها الموت وجها لوجه ؛ بيئة النضال من أجل تحقيق النصر . بيئة الفروسية وهكذا استقرت ذات الهممة مع شعبها في منطقة الحدود لشرعائها ، وتسلّهر على تحقيق آمانيات الشعب العربي وآماله ، ووزعت جهودها بين القضاء على الفساد الداخلي والقوة المتربصة بالدولة العربية في الخارج . وكانت مثال القائد الفارس الذي

لا يسعى الى خلق الضغينة والبغضاء بقدر ما يسعى الى ازالتها . فاذا سعى بعض أفراد جيشها الى الثورة ضد الخليفة نتيجة سوء تصرفه أو خداعه للبسطاء أو عدم اهتمامه بمشكلاتهم ، فإن ذات الهممة كانت تقف حائلاً بينهم وبين ما يصبون اليه ، لأنها كانت ترى أن مهمتهم ينبغي أن تتركز في دحر القوى الفاسدة الفعلية والحاق الهزيمة بالعدو الخارجي ، لأن الشعب المسلح بالوعي الحقيقي ، المؤمن بأهدافه ، الساعي لتحقيقها لا يمكن أن يحكمه حاكم فاسد ، وهو ان حكم لبعض الوقت فان هذا الحكم لا بد وأن تندك دعائمه وتتقوض أسسه .

ومع ذلك فان أحداً من الحاكمين لم يكن بمقدوره أن يخضع ذات الهممة لإرادته ، الا اذا أحسست هي عن اقتناع شخصي أن في هذا تكمن المصلحة العامة « وهي بطلة لا تعرف اليأس لأن قوة أملها في تحقيق هدفها ، وشدة يقينها من ذلك ، كانا أقوى من كل يأس . فطالما حاربت ، وأسرت وجرححت دون أن يشبّط ذلك من عزيمتها » .

هذا هو الفصل الأول من الباب الأول في دراسة الدكتورة نبيلة ابراهيم . . عرضت فيه ملخص سيرة الأميرة ذات الهممة بطريقة شيقة ودقيقة في الوقت نفسه . أما الفصل الثاني الذي خصصته لدراسة علاقة السيرة بالتاريخ ، فتبحث فيه أمرين علميين هامين ، أولهما أين ومتى ألفت السيرة ؟ وثانيهما كيف يمكن أن نتثبت من الأساس التاريخي للسيرة ؟ أما الفصل الثالث فهو الفصل الذي تعرض فيه المؤلفة للجانب الفني في السيرة . . « السيرة بوصفها عملاً روائياً مكتملاً » . وهي تدرس فيه أهم شخصيات السيرة . . الأميرة ذات الهممة . . عبد الوهاب ولدها . . السيد البطال . . عقبة السليمي . . شخصية الخليفة مركزة في هارون الرشيد بالذات . . شخصية الراهب . . ثم تدرس السيرة نفسها بوصفها عملاً أدبياً وبعدئذ تدرسها بوصفها تراثاً شعبياً . وفي الفصل الرابع تبرز الباحثة العلاقة ما بين سيرة الأميرة ذات الهممة وبين الأعمال الأدبية الأخرى ، حيث تختار حكاية الملك عمر النعمان ، مبينة وجوه التشابه بين الحكايتين . . سيرة ذات

ديجينيس أكريتس ، وهي تذكر أنها قد لخصتها عن الترجمة الانجليزية التي قام بها مافروجوردا وتشرح الدكتوراة معنى Digenis Akrites فتبين أنه يعني « المولد حامى الحدود » . . وقد كان حراس الحدود يتمتعون بسلطة شبه مستقلة ، وكانوا ينتشرون على الحدود الشرقية ، والجنوبية للامبراطورية حيث كان الأمن والسلام مهددين دائما .

ديجينيس أكريتس

تخلص ديجينيس - كما تقول الدكتوراة نبيلة - من سيطرة والديه ومن رعايتهما له ، فلم يعد لهما أثر في حياته بعد أن ترك بلاده برغبته وارادته واستقر في منطقة الحدود ، وهذا نفس صنييع سيرة ذات الهمة . ولم تلعب زوجته دورا في القتال الذي يشغل ديجينيس نفسه به ، وانما كانت مكملة لعالم الجمال والحب الذي يسعى الى أن يعيش فيه .

ولم يكن ديجينيس يطمح للسلطة أو النفوذ ، وانما خلف لهما ظهره لكي يكشف القناع عن عيوب الحياة التي ينبغي أن يقضى عليها . وقد ذاع صيت بطل الملحمة حتى بلغ سمع الامبراطور بازل فشاء الأخير أن يبارك جهاده . ولكنه رد على رسول الامبراطور زدا فيه من اللياقة والاعتداد بشخصيته الحزة الشيء الكثير . .

فلما وصلت الرسالة الى الامبراطور ، رضخ لمطلب ديجينس ورحل اليه بنفسه ليحييه .

وفى الفصل الثانى تتناول المؤلفة الملحمة بالدراسة والتحليل ، وتذكر أنها ظلت مجهولة بالنسبة للباحثين حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ثم تتعرض بعدئذ للأصل الأول لهذه الملحمة ، ومدى صلتها بأحداث التاريخ ، كما تبين كيف نفذ الروح الاسلامى العربى اليها .

أما الفصل الثالث ، فان المؤلفة تخصصه لدراسة وتحليل بعض الاغنيات الشعبية البيزنطية

الهمة، وحكاية عمر النعمان . وتتلور أوجه التشابه بينهما في أربع نقاط . أولا - ترتكز حكاية عمر النعمان على موضوع الحرب بين العرب والروم ، كما هو الحال في سيرة الأميرة ذات الهمة . ثانيا - تتفق حكاية عمر النعمان مع سيرة الأميرة ذات الهمة في هدفها كل الاتفاق فهي ترمى مثلها الى استرداد العنصر العربى لحقوقه ومكانته عن طريق اخضاع العناصر الدخيلة عليه فى الداخل ، والانتصار على العدو فى الخارج . ثالثا - وجدت سيرة الأميرة ذات الهمة أسرة بنى كلاب التي تمثل العنصر العربى الاصلى ، وكذلك وجدت حكاية النعمان أسرة الملك عمر النعمان . رابعا - تتفق حكاية عمر النعمان مع سيرة الأميرة ذات الهمة في كثير من حوادثها الفرعية ، فقد اعترض حوادث الحكايتين لغز ظل سره مكتوما حتى انكشف أمره . وقد كان هذا التكشف فاتحة النصر فى سيرة الأميرة ذات الهمة ، وخاتمة فى حكاية عمر النعمان .

وتقارن الدكتوراة نبيلة - بعد مقارنتها السابقة - بين سيرة ذات الهمة ومغامرات السيد البطال التركية ، وكم كنت أتمنى أن أقرأ هذه المقارنة فى الباب الثالث من الدراسة والذي تخصصه المؤلفة للمقارنات ، اذ أن موضعه فى هذا الباب يمكن أن يبدو أدق مما هو عليه الآن خصوصا وأن الباب الأول خصصته الدكتوراة لدراسة الأدب الشعبى العربى فحسب ، وبالتالى فلا دخل لمغامرات السيد البطال التركية فيه .

الأدب الشعبى البيزنطى

تفرد المؤلفة الباب الثانى من دراستها المقارنة لبحث ودراسة الأدب الشعبى البيزنطى ، وذلك لكي يتسنى لها فى الباب الثالث . . أن تعقد المقارنات بين الأدبين الشعبين العربى والبيزنطى ولا شك أن هذا المنهج منهج يتفق مع المنطق ، ويجعل القارئ أكثر استفادة واستمتاعا بالدراسة

يشتمل الباب الثانى على ثلاثة فصول . فى الأول منها تعرض الدكتوراة نبيلة ملخصا للملحمة

كما فعلت في الباب الاول حيث عرضت لحكاية عمر النعمان بعد عرضها لسيرة ذات الهممة . وقد درست المؤلفة أنشودتين بيزنطيتين هما : « أنشودة خرزانيس » و « أنشودة عمورية » . وتقول الدكتورة نبيلة « اننا نرى أنه رغم التصريح في هذه الانشودة الأخيرة . . أنشودة عمورية . . بالعداء بين العرب والبيزنطيين ورغم ذلك التحفز والتحرش بين الفريقين الرابضين على شاطئ الفرات ، فان الشاعر - ناظم الانشودة - كان مشبعا بفكرة السلام كما هو الحال في ملحمة ديجنيس . وهو لم يشأ أن يجعل السلام يسود على يد شخص بيزنطي صرف أو عربي خالص » ولعل هذا التعليق على أنشودة عمورية من قبل الدكتورة نبيلة أن يؤكد رأى الشاعر صلاح عبد الصبور في أحدث كتبه النثرية « حياتي في الشعر » ، حيث يذهب الى أن الفن لا يخدم المجتمع ، وانما يخدم الانسان . . ذلك « أن معظم الفنانين - حتى الملتزمين منهم بالمعنى الحديث للكلمة كانت لرؤياهم هذا القدر من الشمول والاتساع ، وكان للهجتهم هذا التوجه الى الانسان وهذا الحزن الغامر الدفين على ماضيه الطويل المخيب للأمال . . »

المقارنات

تقدم الدكتورة نبيلة ابراهيم في الباب الثالث من دراستها عن سيرة ذات الهممة ، دراسة مقارنة بين الأدبين الشعبيين العربى والبيزنطى ، فتبين في الفصل الاول العلاقة بين العرب والروم وأثرها في الدراسات المقارنة ، ثم تعرض في الفصل الثانى لموضوعات المقارنة وهى الافكار السياسية وصورة البطل والموضوعات العامة ، ثم تخلص الى أن الأدب الشعبى البطولى سواء كان ملحمة أم سيرة أم حكاية شعبية بطولية ، يمهّد لظهور البطل ، ثم يحكى عن ميلاده وبلوغه ووفاته .

وفي الخاتمة تقول : « ان العلاقة بين شعبين وان اتخذت شكلا عدائيا - لا يمكن أن تفهم من

وجهة نظر التاريخ وحده . فالتاريخ لا يهتم الا بالعلاقات الرسمية - سلمية كانت أم حربية - التى تتم بين الحاكمين . ولكن حيث أن المحاربين أنفسهم كانوا يمثلون طوائف شعبية ، جمع بين بعضهم البعض هدف واحد وروح جمعى واحد ، فلا يمكن إذن أن تغفل احساسات تلك الطائفة الشعبية التى عاشت ظروف هذه الفترة فى أعماقها وكان احتكاكها بالشعب المعادى لها أقوى وأعمق بكثير من علاقة الحكام بعضهم ببعض » ، ولعل هذا ما يذكرنى بالقول التهكمى للشاعر الالماني العظيم برتولت بريخت حيث يقول فى إحدى قصائده :

الحرب القادمة

ليست هي الأولى

لقد سبقتها حروب أخرى

عندما انتهت الحرب الأخيرة

كان هناك المنتصرون والمنهزمون

عند المنهزمين جاءت عامة الشعب

عند المنتصرين جاءت عامة الشعب أيضا . . !!

ثم تذكر الدكتورة نبيلة فى خاتمة حديثها « ان الانسان الشعبى متفائل بطبعه » والحق أن هذا الرأى قالته المؤلفة بصورة عامة وموجزة وكان يتطلب منها أن تأتى بالحجج والأسانيد التى تؤيده وتعضده ، فعلى النقيض مما ذكرته نجد أن الأمثال والمواويل الشعبية فى مصر بالذات تنضح بالمرارة وتغص بالكآبة التى قد تختفى وراء أقنعة الفكاهة . ما قول الدكتورة نبيلة فيما يردده البسطاء من الناس :

ما حد خالى م الهم

حتى الحصى فى الأراضى

لا له مصارين ولا دم

ولا هو من الهم خالى

ومهما يكن الأمر ، فان دراسة « سيرة الأميرة ذات الهممة » تعد فتحا جديدا وكسبا لمكتبة الأدب الشعبى . . فهى دراسة موضوعية جادة . حسن توفيق

فلسفة المثل الشعبي

محمد إبراهيم أبو سنه

المكتبة الثقافية - دار الكاتب العربي - أول

مارس ١٩٦٨

بقلم : فايزة حنين

من خلال الفلسفة الواقعية يحاول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنه أن ينظر الى المثل الشعبي ، فيحاول أن يبحث في هذا المثل من نشأته التاريخية والظروف الاجتماعية التي أحاطت به والهدف الأساسي من قوله ، ثم يحكم له أو عليه من خلال هذا الموقف الاجتماعي الذي تبناه صاحب الكتاب فيقيم المثل الشعبي هل هو في صالح الشعب أم ضده ؟ هل هو تعبير عن الثورة والتمرد أم عن الخضوع والاستسلام ؟ والمؤلف بهذا لا يركز كثيرا على الشكل الفني للمثل الشعبي وان كان لم يغفل الحديث عن هذه الناحية تماما كما أنه لا يركز على ما طرأ على المثل من تغير وتطور وتبدل .. والمؤلف بهذه المحاولة - انما يهدف الى أن يزداد وعي الانسان بمجئى المثل الشعبي حتى يستعمله كسلاح للنضال بدلا من أن يستعمله أحيانا كسلاح ضده .

وقبل أن يشرع المؤلف في تناول موضوعه يحدد ماهية الفلسفة الشعبية ويلخصها في أن الفلسفة الشعبية تبتعد عن روح التحليل وهي دائمة المراقبة للواقع ولا تسعى الى اعطاء منهج للتفكير وان كانت تصدر عن عقيدة وهي فلسفة موقف لا فلسفة قضية وتستمد مضمونها من واقع الحركة

الاجتماعية لا من العلاقات بين الأشياء ، كما أن هذه الفلسفة عبرت عن نفسها بحرية نظرا لأن مؤلفها مجهول مما لا يعرضه للعقاب ..

ويشرح الكتاب فلسفة المثل الشعبي ثم يتحدث عن الحب والمرأة والزواج والفقر والحرية والمقاومة والغربة والاشتراكية والقدر والحظ والبخت وقضية الموت في المثل الشعبي ويختتم المؤلف كتابه عن جحا والمثل الشعبي . فيرى أن المثل كأي مظهر من مظاهر الفكر الشعبي هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون في الامتداد الأيديولوجي السليم ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية ، والمثل كتعبير يصور الموقف المادي بلا وساطة ونظرية . ثم يعرض لنا المؤلف الخصائص الصياغية للمثل الشعبي وهي مجازية الأسلوب وأنه مختصر دوافعية صورة البلاغية وتنغمية . ويتناول المؤلف بعد هذا الخصائص المضمونية للمثل الشعبي وهي في الوقت نفسه خصائص الشعب ويوجزها في الصبر والصوفية السلبية والهزيمة والفكاهة ، فيذكر المؤلف الدوافع التي أدت بآبناء مصر الى الصبر فكانت كل وسائل المعيشة تتركز في أهمية النيل ورقعة الأرض وتربية الدواب مما دفع المصريين الى



داخل كتب اللغة (٣) عدم امتلاك الطبقات المقهورة ما تنتصر له (٤) هبوط مستوى الوعي وعدم الاهتمام بالتربية العسكرية .

والخصيصة الرابعة هي الفكاهة : فيعرض لنا المؤلف فيقول أن الفكاهة ظهرت في أدبنا كلون من ألوان النقد بطريق غير مباشر لان الفكاهة نفسها هي النقد بطريق عرض الاخطاء في صورة هازلة والتراكمات النفسية ترغم على ما يسمى في علم النفس بالتصعيد أو التفريغ . فالفكاهة عند الشعب المصري هي هذا التفريغ الذي يصب احساسه بالمرارة في وضع مقلوب هربا من قيود القانون والاخلاق والشرطة ، ونجده يلتمس هذه الفكاهة في وسائل صناعية أيضا فيقدم على تدخين المخدرات محاولا بذلك أن ينسى وجوده ويضحك ويجيبك لو ناقشت سلوكه هذا قائلا « ما حدث واحد منها حاجة » ويرجع المؤلف أسباب انتشار الروح الفكاهية في مصر الى .

١ - بساطة الروح المصرية تبعا لاعتدال المناخ .

٢ - التآزم النفسي .

٣ - الرغبة المستمرة في النقد والتمرد والثورة .

وبانتهاء هذا الفصل ينتقل المؤلف الى ألوان من المثل الشعبي في بعض الموضوعات فيتعرض للحب في الشعر المكتوب والشعر الشعبي فالتجربة الشعبية هي موقف فلسفي معقد يلمس الواقع الموضوعي ويعترض به ويقاوم ويجرع هذا الواقع ويأسوه ، انه لا يتعامل بقلبه فقط مع الواقع بل ينشط ذهنه أيضا ليساهم بنصيب كبير جدا في تشكيل التجربة على حين أن الشعر المكتوب فيه طابع فردي في التجربة عن الحب فيطلق من مساحة نفسية أوسع فيشمل الصداقة وكل معنى يقرب بين اثنين متخذًا الضرورة الحياتية جسرا تمر عليه فوق أحاسيسه وتعبيراته معا « الرفيق قبل الطريق » ويقرر أن الثنائية مجذبة : « ايد واحد ماتصفقش » ثم يقول الكاتب أن المرأة تعتمد الى

التواكل والاستسلام ومن أمثلتهم في هذه الناحية « الصبر مفتاح الفرج » و « الصابرين لهم الجنة » و « لو صبر القاتل على المقتول كان اقتتل لوحده » والخصيصة الثانية هي الصوفية السلبية، ويعرض لنا المؤلف فيقول أن المثل الشعبي يبدو مشحونا بالطاقات الشعبية المعبرة عن روح الألم والتمرد الا أنه يبدو في ثوب اخلاقي تعليمي لا يساعد كثيرا على انضاج الروح الثورية واشباع الحاجة الملحة الى التمرد والتحرر - ولعل افلاس الثقافات المكتوبة هو الذي دفع الشعب الى التعبير عن الزهد « لأنها فانية » و « وماحدث واحد منها حاجة » ويقول المؤلف وهكذا نجد أن المثل الشعبي يمتد عن المقاومة الإيجابية « الباب الي يجيلك منه الريح سده واستريح » و « أنا أول من أطاع وآخر من عصى » . ويلخص المؤلف عوامل تغلغل الروح الصوفية السلبية في تعابيرنا فيما يأتي :

١ - الرغبة في تفسير الظواهر الاجتماعية مع تخلف الامكانيات .

٢ - مرونة هذه الاخلاق واسرافها في منح الاقطاعات الأخروية .

٣ - عمل الاخلاق على بث روح التشفي عند الفقراء عندما تعرض عليهم مصير الأغنياء المسرفين .

٤ - الجمود الذي تدعو اليه الاخلاق قريب من نفس الرجل المتعب فهو يريحه من عناء التمرد والثورة .

٥ - وأخيرا قداسة هذه المعتقدات وعصمتها .

والخصيصة الثالثة للمثل الشعبي هي الهزيمة فيرجعها المؤلف الى الإستعمار الذي جثم على البلاد فولد عند الشعب السلبية والرجعية المتسامحة كما يتضح ذلك من الأمثلة « على قد حصيرك مد رجلك » و « أرقص للقرد في دولته » و « أقل عيشة أحسن من الموت » ومن العوامل التي ساعدت رواج هذه الروح في التعبير الشعبي : (١) تدمير الروح المعنوية أيام الاحتلال . (٢) انفراد الادب

وانما يمتد أيضا الى مقاومة الذات نفسها ، ويريد أن يكون الانسان خيرا فيقول « الى يحفر حفرة يقع فيها » كذلك يتناول المؤلف فى كتابه الغربه والقدر والحظ والبخت وقضية الموت وجحا فى المثل الشعبى .

وبالرغم من المحاولة المبذولة لتفسير المثل الشعبى تفسيراً اجتماعياً فى هذا الكتاب استناداً الى نظرة اجتماعية الا أن النظرة لم تكن من النضج الكافى بحيث يأتى التفسير تفسيراً سليماً كما أن بعض الأمثال المضروبة فى بعض الموضوعات تصلح أن تضرب لموضوعات أخرى لا للموضوعات التى ضربت لها . وبرغم هذا تظل للكتاب أهمية كمحاولة محدودة لدراسة جانب من تراثنا الشعبى .

فايزة حنين

مجلة المسرح

اعتباراً من شهر فبراير ١٩٦٩ أصبحت مجلة المسرح والسينما مجلتين لأمجلة واحدة المسرح تصدر فى الخامس عشر من كل شهر . والسينما تصدر كل ثلاثة شهور .

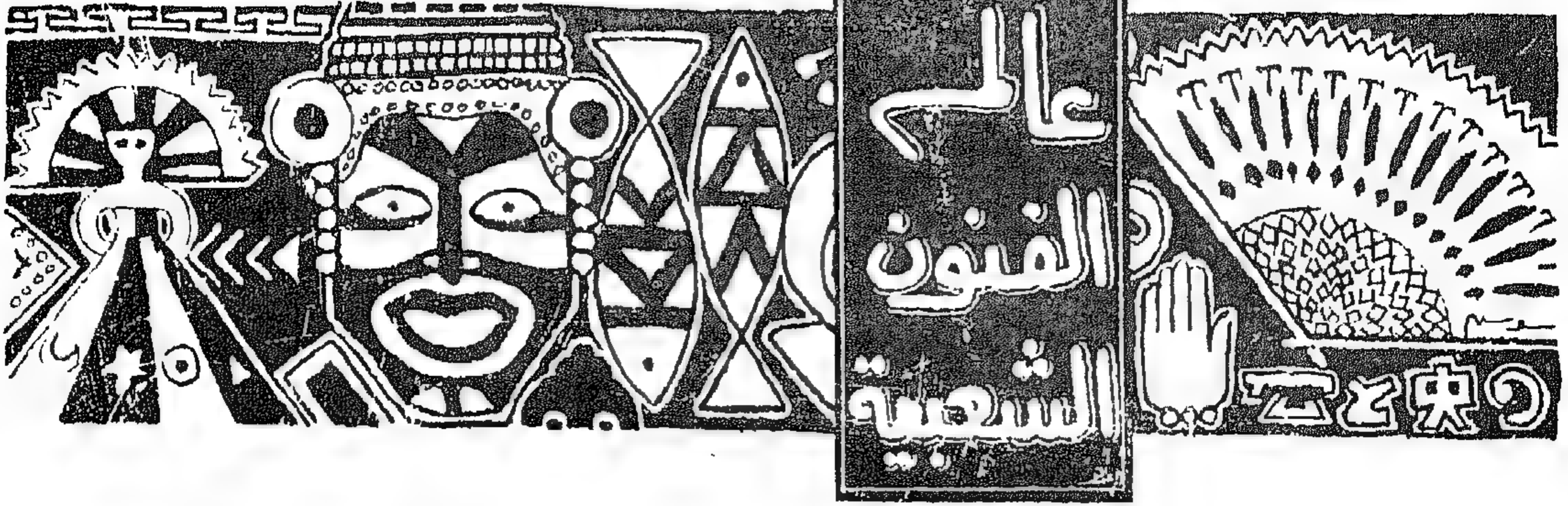
وانه لما يسعد مجلة « المسرح » أن يلتقى بها قراؤها فى الخامس عشر من هذا الشهر ، وكل شهر ، وهى فى ثوب جديد ، متضمنة العديد من المقالات والبحوث الهامة عن المسرح ، بالإضافة الى تغطيتها الشاملة لكافة العروض المسرحية الجديدة .

رئيس التحرير : صلاح عبد الصبور

الحيلة والخداع وهذا واضح فى المثل الشعبى فيقول « لا تأمن للمرة اذا صلت ولا للخيال اذا وطت ولا للشمس اذا ولت » وكذلك أخذت فكرة الزواج تتعثر فى آراء متشائمة وتتشبح بالسواد بدلا من ثوب الزفاف الابيض كما يقول المثل « امشى فى جنازه ولا تمشى فى جوازه » .

ثم تجد بابا عن الفقر فى المثل الشعبى ويرى المؤلف أن للمثل الشعبى طابعا تجريبيا للحياة ومبدعه يتكلم دائما بالطريقة المباشرة ربما لأن أدواته الفنية دون النضوج رغم أنه يستعمل الرمز استعمالات ناجحة . والمثل الشعبى مباشر يكشف فى وضوح وخشونة عن أعماق مواقفنا وحياتنا ومشاكلنا وهو كنز فلسفية متكاملة لا يقف بنا عند غرض التعبير الموجز العميق بل هو يتابع فى دأب وعناية عرض المشكلة ناميا معها حاملا فى الوقت نفسه قانون الصيرورة والارتقاء حتى ينتهى بها الى وجهة نظر يرضى عنها وهو بذلك يخدم قضايا ثقافتنا خدمات جليلة اذ يقدم للضوء شرائح الموقف المادى الاجتماعى وانعكاسه على الذهن الفطرى الكادح ويقول المؤلف يعبر المثل الشعبى عن الفقر بأنه الحرمان أو ضيق ذات اليد فيقول « أصلك فلوسك وجنسك لبوسك » كذلك يحدد القيم البشرية تحديدا ماديا داخل المجتمعات الفردية ذات العلاقة الاجتماعية الفوقية فيقول ابن مين الى محمول ؟ ابن الى عندها مأكول وابن من الى ماشى ؟ ابن الى ما عند هاشى ؟

وفى فصل عن الحرية يذكر المؤلف الظروف التى أدت بهذا الشعب الى طرح هذا المثل فيذهب الى أن مصر تعرضت للاستعمار والانعزال عن الحرية ولكنه يسعى لوضع قيمة لهذا الوطن فيقول : « البطيخة ماتكبرش الا فى لبشتها » كذلك يحاول المؤلف أن يستخرج بعد هذا الروح الاشتراكية من المثل الشعبى وان كان لا يوفق فى هذا تمام التوفيق ، فيحاول . . . من مثل « القفه الى لها ودنين يشيلوها اتنين » . . . أن يوضح التضامن ، غير أن هذا التضامن ليس هو الاشتراكية . وبابا للمقاومة فى المثل الشعبى فيقول أن التعبير هنا لا يقتصر فقط على مقاومة الاستعمار والاستعمار



تقديم : عبد الحميد حواس

المختلفة التي ترسم بها وكيف تتناقلها الأجيال
.. الخ . ومما تجدر الإشارة إليه أن للسيدة
سوسن عامر بحثا في الموضوع نفسه سبق أن
نشرته المجلة .

وقد حضر هذا العرض عدد من أعضاء الجمعية
الذين رأوا أن الأساس الفني للوشم لا يقوم
بالتفسير الكامل لهذه الممارسة . ومن الضروري
الكشف عن الأساس الاجتماعي للوشم
وما يصاحبه من معتقدات شعبية . ولقد ذكر
الاستاذ عثمان خضر أن تجربته في النوبة قد
كشفت عن تراث خصب حول الوشم يمكن أن
تفرد له دراسة خاصة ، ووعد بالتنسيق مع
السيدة سوسن عامر في دراسة الموضوع .

ب - جمع التراث الشعبي :

استمعت الجمعية في إحدى أمسياتها الى
اسطوانة الموسيقى والأغاني الشعبية المصرية
التي أعدتها وزارة الثقافة . وقد قام بتقديمها
السيد اميل عازر عضو الجمعية والذي صاحب
الخبر الروماني تيجريو الكسندرو في رحلات الجمع
الواسعة التي قام بها لاعداد المادة . وقد أفاض
السيد اميل عازر في شرح ظروف جمع المادة الخام
والصعاب الادارية التي واجهها والأسس التي تم
عليها انتقاء مادة الاسطوانة .

وبجدير بالتسجيل هنا أن مجلة « الفنون
الشعبية » قد عنت بهذا الموضوع في أعداد
سابقة ولقد أبدت بعض ملاحظات وبخاصة من
الأستاذين سليمان جميل والدكتور يوسف شوقي

عرض نشاط جمعية التراث الشعبى

نظمت الجمعية سلسلة من الندوات في عدد من
المجالات المتنوعة في اطار المأثورات الشعبية
الواسع وكانت هذه الندوات تدور حول التجارب
التي قام بها بعض أعضاء الجمعية في جمع التراث
الشعبى ، بينما اتجه البعض الآخر الى تقديم
الشعبى ، في حين اتجه البعض الآخر الى تقديم
التنويه التعريف ببعض المراجع الفولكلورية .

أ - الدراسات :

قدمت السيدة سوسن عامر عرضا لدراسة
قامت بها عن الوشم خاصة بالنسبة للأشكال
الفنية التي يتضمنها و « الموتيفات » المتكررة فيه
وعملية الوشم نفسها . ولما كان اهتمام السيدة
سوسن عامر بالجانب الفنى (التصويرى) البحث
من الموضوع . فانها عرضت لتطور الأشكال
المستخدمة فى الوشم (الطيور ، الفرسان) ..
فى العصور الوسيطة والحديثة ولدى المسلمين
والمسيحيين وحاولت تفسير بعضها تفسيراً
مباشراً . . . واهتمت بدراسة اللوحة التي يحتفظ
بها كل من يقومون بتنفيذ عملية الوشم والألوان

وهي ملاحظات تتصل بأصالة المادة والأسس التي قامت على تمييزها .

● ● وعرض الأستاذ / توفيق حنا في ندوة أخرى لانطباعاته عن ظاهرة الزار ، وبخاصة لأنه حاول التعرف على تلك الظاهرة في الصعيد الأعلى وجمع بالفعل بعض الأغاني المصاحبة للزار . وكان ذلك مدعاة لاهتمامه بتنوع الظاهرة بين أقاليم مصر المختلفة . وأدى هذا الى مناقشة أصل الزار وقد مال هو الى القول بقدم هذه الظاهرة من مدى تغلغلها في وجدان بعض الجماعات في مصر وما تعبر عنه من وظائف نفسية واجتماعية . وانتقد الدراسات التي تناولت الزار تناولا سطحيا .

● ● واتصلت الجمعية بنفر من العاملين في جمع التراث الشعبي بمدينة دمنهور اذ نمت الى علم الجمعية أن هناك بعض الطلبة يقومون بجمع المأثورات الشعبية بدمنهور تحت رعاية الأب بولس بولس .

وقد وضح الأب بولس أن بداية اهتمامهم بالفولكلور أتت نتيجة لتوجيه من الاستاذ يحيى حقي في احدى محاضراته بدمنهور في صيف ١٩٦٨ عندما كان يشير الى ضرورة اهتمام الأديب وبخاصة الاقليمي - بتراثه الشعبي باعتبار أن ذلك التراث هو منبع أصالة الأديب ونتج عن ذلك أن كلف الأب بولس بعض الدارسين بجمع الحكايات والأمثال والفوازير والأغاني أثناء تجوالهم في القرى .

ولقد تم هذا اللقاء على مرتين أعقبتهما زيارة قامت بها الجمعية لدمنهور لاستطلاع عمل هذه المجموعة في الميدان نفسه . وقد أثمر هذا اللقاء وتلك الزيارة تبادل الخبرة وتوضيح بعض المبادئ الأولية في جمع المادة الفولكلورية وطريقة تدوين النصوص .

وتبتم الجمعية بمداومة الاتصال بتلك المجموعة لما لمسته من حماس لديها ، وتحقيقا لغرض الجمعية الأساسي في تجميع هواة التراث الشعبي وربطهم في هيئة واحدة تنظم جهودهم وتغذيها بمزيد من الخبرة والمفاهيم العلمية السليمة .

قدم الدكتور محمد الجوهري كتاب «الفولكلور المصري» للمستشرق الألماني فنكلر ، وقال ان ذلك الكتاب يعد معلما بارزا في دراسة التراث الشعبي المصري وانه لو قيض لمؤلفه الحياة لكان قد أحدث تطورا ملموسا في الدراسات الفولكلورية المصرية . اذ قام ذلك المستشرق الشاب برحلة ميدانية عام ١٩٣٦ الى مصر تجول فيها بين أقاليمها مصعدا مع النيل حتى الصعيد الأعلى وضارباً في الصحراء شرقا وغربا . وكان كتابه هذا بعض نتائج دراسته . وقد استفاد المؤلف من التقدم الذي أحرزه علم الفولكلور اذ ذاك في النهج والوسائل وفي النظريات والاتجاهات . فاستخدم الأسس التي استعملت اذ ذاك في جمع المادة لأطلس أوربا الفولكلوري محاولا تطبيقها وتطويرها للمادة المصرية متتبعا انتشار المواد التي جمعها في شتى الاقاليم والمناطق . ثم قام بمحاولة ممتازة لتحديد المناطق الثقافية في مصر معتمدا على تحليل الظواهر اللغوية والتكنولوجية السائدة .

وقد عرض الدكتور الجوهري مثالا للعمل الدقيق الذي قام به ذلك الشاب الألماني فعرض بالفانوس السحري صوراً لنماذج المحراث التي صورها المؤلف ليوضح من خلالها أنماط المحراث وليكشف من خلال التغير في نمطها واختلافات مصطلحات أجزائها انتقالنا من منطقة ثقافية الى أخرى .

أما الدكتور حسني الشامي فقد اختار أن يعرض كتاب طومسون « تصنيف الحكايات الشعبية » وفضلا عن أهمية الكتاب وأنه يتخذ مرجعا في أنحاء العالم للاسترشاد به في تصنيف الحكايات ودراستها فاننا في مصر نحتاج في الدرجة الأولى لمعرفة طرق تنظيم المادة وترتيبها فبدون ذلك نتعذر معرفة ما جمعناه ودراسته .

وقد عرض الدكتور الشامي لنبرة عن تاريخ الاهتمام بتصنيف المادة الفولكلورية - والنجاح في التوصل الى تصنيف مرض من نصيب الحكايات الشعبية - وأشار الى محاولة «انتي آرن» السابقة

الفولكلور فى نظر المؤلف وأكثرها استفادة
بمحصلة تطور تلك المدارس جميعا .

برنامج الجمعية المقبل :

تعتزم الجمعية فى المرحلة المقبلة مواصلة
جهودها فى عرض محاولات أعضائها ومجهوداتهم
فى جمع تراثنا المصرى ودراسته . ولذا فإنه
يجرى اعداد دورة برنامجها القادم والمجلة ماثلة
للطبع . وسوف تستمع فى هذه الدورة للأستاذ
أحمد مرسى والدكتورة علياء شكرى والدكتورة
نبيلة ابراهيم . كما أنها تحرص على أن تستفيد
بخبرات الأساتذة والمتخصصين الذين لم يخلوا
على الشباب بتأييدهم وعونهم وعلى رأس هؤلاء
الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذ رشدى صالح
الذين يرعيان الجمعية بتوجيههما المباشر .

الأمثال العامة فى مصر :

تتابع كلية الآداب بجامعة القاهرة جهودها فى
جمع التراث الشعبى ودراسته . ومن هذه الجهود
البحث الذى نهض بتبعاته الدارس ابراهيم أحمد
العزب شعلان وعنوانه « الأمثال العامة فى
مصر » وهو البحث الذى ينتظر الحكم العلمى عليه
فى إطار الدراسات العليا بقسم اللغة العربية
بكلية الآداب وهذا البحث الجامعى يتناول من
بابين تناول الدارس فيهما جوانب الأمثال المختلفة .
وقد خصص الفصل الأول من الباب الأول
لتعريف المثل متتبعا تعريفاته المختلفة ،
وأشكاله المتعددة عند القدماء والمحدثين من العرب
وغير العرب . . . فوقف عند شكل المثل كما
عرفه لغويو العرب وأدباؤهم ، كما اهتم بإبراز
آراء الدارسين الاوربيين والمستشرقين . وخرج
من هذا الفصل الى فصل ثانٍ خصصه للتفريق
بين المثل بمعناه العلمى الذى حدده فى الفصل
السابق وبين الحكمة . . . كما انه انتبه الى مايميز
المثل العامى الذى يشيع بين الطبقات الشعبية
العريضة عن المثل الذى يتوسل باللغة الفصيحة
وكان من الطبيعى بعد أن عرف الدارس المثل
الشعبى وفرق بينه وبين غيره من الانماط التى
تشترك معه فى الشكل او المضمون ان يلتفت الى

ثم قيام سميث طومسون باكمالها فى كتاب « أنماط
الحكايات الشعبية » ثم عودته لتصنيف تفصيلي
أدق فى كتاب « فهرس الوحدات الأساسية
(المونتيقات) للحكايات الشعبية » . ووضح
طريقة ترقيمه للانماط ثم مايدخل تحتها من
وحدات أساسية . وضرب على ذلك أمثلة وبين
كيفية استخراجها وكيفية وضع متشابهات لها
من التراث الشعبى المصرى . .

وقام الاستاذ عبد الحميد حواس بتقديم المدخل
النظري لكتاب سوكولوث عن قضايا الفولكلور
وتاريخه فوضح أهمية المسائل التى يثيرها الكتاب
مثل مشكلة الجهل باسم مؤلف التراث الشعبى
ومسألة اعتبار المأثورات الشعبية تراثا فنيا أم
انها تخرج عن دائرته الفنية . ثم مسألة المدارس
الفنية والأساليب المتنوعة فى الأداء وما اذا كانت
وسيلة الارتجال تنافيا .

ثم نوه بالطريقة الرائعة التى عرض بها المؤلف
لتطور الدراسات الفولكلورية وقال ان المؤلف
ركز على تأريخ الدراسات الروسية الا أنه ربط
ذلك التأريخ ربطا دقيقا بتطور الدراسات
والمدارس فى العالم كله . وتتبع المؤلف بواكير
الدراسات ومحاولات الجمع على أيدي الهواة
والرحالة الأجانب والمحليين الى أن تتجمع تلك
الاهتمامات وتنظم فى تيار مايسمى بالحركة
الرومانسية وما واكبها من حركات قومية ثم
ظهور مدرسة الاستعارة أو الانتشار ثم ما عرف
باسم المدرسة الانثروبولوجية . والمدرسة
التاريخية .

لقد أبرز المؤلف بعض الجهود الفردية لمن
ينتمون الى المدرسة التاريخية وكيف حاول
بعضهم أن يصنع علما للدراسات الشعرية معتمدا
على التحليل التاريخى والجمالى لأشكال الشعر .
ثم ظهرت المدرسة التاريخية الجغرافية كمحاولة
لسد الشغرات التى كانت تقع فيها المدارس
السابقة الا أن قصورها عن استيعاب الظاهرة
الفولكلورية فى إطارها الاجتماعى كان واضحا
وكان الاتجاه الى الأخذ بالنظرية الجدلية
الاشتراكية هو أكمل الاتجاهات فى دراسة

وظيفة المثل وما يمكن ان يؤديه المثل الشعبي من وظائف اخلاقية واجتماعية وثقافية ، فتناولها بالبحث والدراسة والتعليق مستفيدا من ملاحظاته الميدانية ومادته التي جمعها من افواه الناس وما استخرجه من مجموعات الامثال الشعبية قديمها وحديثها ثم خالص من هذا الفصل الى فصل رابع وقفه على الظواهر اللغوية في المثل ، ودرس فيه ما يتميز به المثل من خصائص لغوية كأعتماده على لغة الحديث اليومي وما يمكن ان يكون لذلك من دلالات نفسية واجتماعية وفنية ، واهتم أيضا بالملامح الأساسية التي قد تظهر في بعض الأمثال الذي يتوسل باللغة الفصيحة على الحوار بين شخصين امعانا في اكساب التجربة التي يعبر عنها المثل بعدا دراميا وعمقا انسانيا وغير ذلك

وانتقل الدارس بعد ذلك الى الباب الثاني الذي خصصه للاطار الثقافي الذي يعد الوعاء الذي يحتوي هذه الامثال باعتبارها تعبيراً فنياً عن تجارب انسانية في لحظات ومواقف معينة يلخصها المثل الشعبي . . . فعقد الفصل الأول من هذا الباب للحديث عن الدلالات التي يمكن ان تستشف من خلال الامثال الشعبية وتتناول جانباً من جوانب حياة الشعب ، فتحدث في هذا الفصل عن العلاقة بين الشعب والحكام ، والفوارق الاجتماعية بين الطبقات ، وتصور الناس لفكرة العدل ، والفقر والغنى وحب الوطن . . . الخ . وخصص الفصل الثاني للأسرة في المجتمع المصري والعلاقات المختلفة التي تدور في اطرافها باعتبارها خلية صغيرة في المجتمع ، فتعرض للعلاقات الاجتماعية التي تربط افراد الاسرة ، الزوج والزوجة والأبناء ، والأخوة ، والأقارب والأصدقاء . . . ولمفهوم الزواج ، والنسب والأصل وغير ذلك مما تكشف عنه الأمثال الشعبية بدقة وصدق كانعكاس مباشر للتجارب التي يمر بها الانسان طوال حياته ، وللمواقف التي يواجهها أثناء ممارسته لعلاقاته اليومية في العمل واللهو وغيره .

وكان لابد للدارس أن يلتفت للجانب الديني في الأمثال الشعبية التي يدرسها فخصص الفصل

الثالث لانعكاس التصورات الدينية والمعتقدات الشعبية على تجارب الناس وحياتهم وتعبيرهم عن هذه المعتقدات فدرس تصور الناس للأنبياء عليهم السلام والأولياء والجنة والنار والشياطين والجن وفكرة الخير والشر والثواب والعقاب . . الخ .

وأما الفصل الرابع فقد وقفه على مفاهيم التربية والتعليم كما يدل عليها المثل الشعبي وكيف ينظر المجتمع الى المعلم والى طالب العلم والى العلم نفسه . كما أن الدارس اهتم بالفلاح المصري باعتباره يمثل الجانب الأكبر من الشعب المصري وباعتباره منتجا لكثير من الأمثلة الشعبية التي ترتبط بحياته في الحقل ، ومواسم الزراعة والحصاد ، والظواهر المختلفة التي تحيط بحياته ، والأشكال المتعددة التي تأخذها علاقاته الاجتماعية في القرية التي لاشك تختلف عن مثيلاتها في مجتمعات المدينة . .

ويعد الفصلان السادس والسابع اللذان خصصهما الدارس للأمثال الشعبية الخاصة بالعمل وأسلوبه والمهن والطوائف والأمثال الدالة عليها من الفصول الهامة في الدراسة اذ تتبع الدارس فيهما أشكال العمل والمهن المختلفة وتأثير ذلك على شكل المثل وأسلوبه مما يعكس - في الحقيقة - فهم الباحث لوظيفة المثل وخصائصه العامة ولاشك أن الفصل الثامن الذي عقده الدارس للأمثال الدالة على حرف المال والتجارة مكملًا للفصلين السابقين اذ يشكل معهما وحدة متكاملة ويكملون معا تصور الدارس لعمله الذي بذل فيه جهداً لا بد من الاشادة به وتقديره وقد ختم الدارس بحثه بتلخيص للنتائج التي انتهى اليها وشفع ذلك بمراجعته ومصادره التي اعتمد عليها في دراسته .

كما أن الدارس قد خصص الجزء الثاني من البحث لدراسة مجموعات الأمثال العامة التي صدرت في العصر الحديث منذ مجموعة شرف الدين ابن أسد في أوائل القرن ١٨ حتى مجموعة يوحنا سنة ١٩٦٣ ، ولمجموعة الأمثال التي جمعها وبنى عليها دراسته .

« عبد الحميد حواس »

nomena in folk literature published in the « Mamid Yunes's treatise entitled : « Theatrical phejalla » magazine of Cairo. He lays special stress on the fact that « the essay » is not only the prelude to Arab drama and story but also the introduction to theatrical art. Ahmad Adam Mohamed criticizes an article by Ahmad Bahjat published in al-Ahram Cairo daily under the title : « One thousand and one songs in the Sudan » in which the writer takes stock of folk dance in the neighbourly sister-country.

FOLK ART WORLD

Abdel Hamid Hawas makes a survey of the activities of « Folk Legacy Society » which held a series of seminars. One of these was on tattooing by Madam Sawsan Amer. The Society also listened to a disc of Egyptian folk music and song prepared by the Ministry of Culture and introduced by Emil Azer who accompanied the Rumania Expert Tibirie Alexandrero in the latter's wide collection tours.

Tewfic Hanna dealt with the subject of « Zar » in another seminar. Egyptian Folklore book by German Orientalist Fincle was reviewed in the society and introduced by Dr. Mohamed al-Gawhari.

Dr. Hasan al-Shami presented Thomson's book : « Classification of folk tales ».

Abdel Hamid Hawas reviewed Socolon's book about folklore history and problems.

In the folklore art realm, he read a treatise on higher studies at the Faculty of Arts, Cairo University about slang proverbs in Egypt written by Ibrahim Ahmad al-Azab Sha'lan.

FOLKLORE LIBRARY

This chapter is a survey of certain books recently published about folklore.

Ahmad Mursi reviews a book on « Folk Games of the Children of Samaraa » written by

the noted Iraqi thinker Yunes al-Sheikh Ibrahim al-Samaraay who mentions popular children's games of all description, and explains the benefits of these games in the study of local life and the influence of folk imagination thereon.

The author shows the welfare activities suitable to local requirements.

Ahmed Mursi also reviews another book published in Baghdad in 1963 written by Mahmoud al-'Ibta entitled : « Folklore in Baghdad » which throws light on Iraqi folk traditions and traces the history of folk literature and music including tales, poetry, puzzles, dances both solo and communal and theatrical acting.

Hasan Tewfik analyses Dr. Nabila Ibrahim's book : « The life story of the enthusiastic princess » which is a comparative study of folk literatures both of the Arabse and the Eastern Roman Empire.

Dr. Nabila Ibrahim has divided her work into three chapters. In the first chapter, the authoress narrates the biography of the Princess and reveals where and when it was written, and its relationship with authenticated historical events. She discusses the biography as a composite dramatic work, and goes on to analyse the prominent figures participating in the biography, projecting the roles of King 'Omar al-Na'man and the Turkish hero » adventures.

In the second chapter, she makes mention of the Digin Acritis epic and explains how the Islamic spirit found its way to it.

In the third chapter, the authoress concentrates on drawing a comparison between the two literatures laying special stress upon political ideas, the hero's image and general topics.

Miss Fayiq Hunein reviews poet Mohamed Ibrahim Abu Sinna's book : « The philosophy of folk proverbs » which is a social realistic study of maxims concerned with love, marriage and friendship and a brief account of such proverbs attributed to the world-famous folk personality « Guha ».

lour, also plates and cups manufactures of white marble and a rare collection of red porcelain from Assiut.

The third hall is named after the Sudan and accommodates exhibits from that country. Chief among these exhibits are specimens of sandals and « mandolas » or palm baskets mainly used for clothes safe keeping dating back to the 18th dynasty. The hall is filled with models of costume such as shields, banners, metal and leather armours as well as spears, lances, daggers, drums, ivory works and musical instruments.

It is the declared policy to carry on with the good work with a view to having more collections representing all aspects of folk traditions to keep pace with progress.

FOLKLORE MUSIC

by

Albert Lancaster Lloyd

Translated by

Ahmad Adam Muhammad

The International Council for Folklore Music issued a proclamation in 1954 defining folklore music as the product of musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. It takes the shape of permanency which connects the present with the past, as well as the shape of change springing from creative private or communal stimulus.

Modern studies have shown that the role of the community is not so much a rhythmical creativeness as a mere repetition thereof.

Experience indicates that training does not necessarily reduce the span of life of the folklore song, which may in fact be the community. It may be the result of

change or may spring from a civilized source absorbed in the common heritage.

It will be seen that, some time at the middle of the 19th century, folklore music gained independence from refined music, and lent that music a popular appearance while at the same time retaining its folkloric fiction.

Folklorists concentrate their interest in Europe and America. As for Africa, the study of folklore music is left for ethnographers. Asia has the closest attention of students of ancient oriental music.

Folklorists are thinking seriously of placing songs on record in strict accord with principles of standardized notes easy to read and absorb. Perhaps this can be facilitated by the use of the electronic mind.

FOLK TEXTS

Pilgrims' Longing

With the issue of this number, pilgrims to Mecca will have ascended mount 'Arafat on their way to the holy shrine where they find themselves in the presence of God Almighty.

They compose spontaneous verses in praise of Prophet Mohamed and gratitude to Alla. Such verses are widely known as pilgrims longing in all Egyptian villages, and speak highly of the Ka'ba and tombs of Mohamed and his direct descendant Fatima which they say are decorated by Kings of Islam to suit the occasion.

FOLKLORE ROUND

In this chapter, Ahmad Adam Mohamed makes a round of newspapers and magazines concerned with folklore. He briefly surveys an article on folk songs by Harder translated by Dr. Mustafa Maher carried in « Human legacy », Cairo magazine. He also analyses Dr. Abdel Ha-

OUR PLASTIC ARTS THROUGH FOLKLORE LITERATURE

by

Mahmud al-Suttouhy Abbas

Folklore literature is an important source of history, and gives a true picture of the local inhabitants' conditions and modes of life, because it is the means to enabling them to portray without reservations their emotions and temperaments.

It is conveyed by historians, and can be vast difference not only between the art looked upon as a documentary evidence for the understanding of our plastic arts. It leaves its permanent mark upon architecture, painting, handicrafts, etc. with which local museums are filled. Folk tales also reveal aspects of these arts. It is possible to ascertain variations in self-same arts and various schools of art.

The Arab artist studies and analyses models obtainable here and in such books as that of Rashid al-Din al-Sardi which gives a comprehensive account of the herbs used in the pharmaceutical industry and drugs and medicines painted in colours of various description. Another example is the anatomy book which illustrates the eye and eye pains and cures on the principles laid down by Abocrat and Galinus. This latter book is written by Isaac Ibn Hunain.

Students of Islamic art readily see the one region and another between the details of one portrait and another. The folk literature does not merely narrate certain tales but also gives an indication of the art and the people, as can be seen from the Arabian Nights, more particularly the tale of Abo Kir and Abo Seer which tells of the man who went to a strange town and found there that every building was painted blue. He was thoroughly surprised and

had to enquire about the unusual phenomenon. He asked if he might be allowed to do something more appropriate. His request was promptly rejected on the grounds that the native painters did not tolerate the engagement of any outsider.

Edward Glen mentions in his book : « Manners and Customs of the Modern Egyptians » that the Arabian Nights is an authority on the art of government, relationship between classes, chiefs and prominent figures, as well as certain customs, foodstuffs, drinks, quack medicine, wedding traditions, etc. It is a reference volume which gives a list of towns and all that they stand for including furniture, clothes, household utensils and pictures, apart from its being a means to understanding our plastic arts.

THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM

at the Egyptian Geographical Society

by

D. Othman Khirat

This museum was inaugurated on December 12, 1898. It is affiliated to the Egyptian Geographical Society which was founded in 1875 ; it is composed of three halls, namely : the one containing modes of living in Egypt as typified by the seller of 'irksus the famous local light drink, a number of veils, necklaces, beads, silver and copper anklets, rings, ear rings, ivory and wooden combs, mirrors and other make-up grars.

It also contains puppets, a portrait of Sifeira Aziza, recognized symbol of oriental beauty, old coloured palm dats and dolls made of wheat.

The second hall contains palm utensils, handicraft and some silver ornaments in use at Siwa Oasis, plates, baskets and tooth brushes imported from the outer oases as well as coffee cups enveloped in their silver or copper covers of bright co-

we come across such tales we are readily confronted with two probabilities namely :

1. — That these tales originally took the form of ancient classical literature.

2. — That the folk tale is in fact an oral intellectual effort placed on record with a view to inclusion within the framework of literature.

It will be seen from comparative study that ancient authors had no intention to enrich tales. They merely projected the oral influence of traditions upon literary and metaphysical concepts.

Some Pharaonic Folk Tales :

We have a lot of Ancient Egyptian folk tales inscribed on papyrus which illustrate the influence of pharaonic oral culture on European and Asian modern literature.

It can be inferred from papyrus and a few scattered texts that the Ancient Egyptians possessed an ample account of animal folk tales which eventually found their level in the West while at the same time retaining their original Egyptian pattern.

Chief among these tales is the one entitled : « The Two Brothers » which dates back to 1250 B.C. and became known to the modern world in 1882. It is filled with exhaustive details and resembles to some extent contemporary tales of the same name.

It briefly says that one upon a time there lived two brothers of the names of Anoub (the older) and Batu (the younger). The first was married, the second was not. As a bachelor he lives with the couple in the same self house, his sister-in-law endeavours as best she can to attract and seduce him, but he persists in his refusal to submit to her will. She, therefore, gets exceedingly cross and misrepresents facts to her husband claiming that Batu makes attempts to assault her

chastity. The deluded husband takes his wife's word for granted and proceeds relentlessly to assassinate his young brother, but a household cow hastens to disclose the truth in human tongue. Meanwhile Batu decides to flee to escape death ; he is instantly pursued and almost overtaken ; he resorts for refuge to God Ra' who places a small revier between him and his chaser to prevent the latter from getting at him. Early next morning Batu explains the position to his brother and leaves for a green valley where he conceals his heart inside a flower.

Ra' ultimately confers upon him a beautiful wife who one day goes to the river to bathe and a small flees of her hair floats to the Pharaoh' palace and attracts the king. He decides to obtain possession of the mistress at any cost and well he succeeds. She readily discloses the secret of her husband's heart which remains hidden in the flower ; the king's men dash to destroy the flower and the husband falls practically unconscious while she is taken over to the king. Anoub eventually learns of the treachery of his sister-in-law and is able to save his brother at the right time ; Batu immediately prepares to avenge himself of his unfaithful wife ; he becomes a bull and travels to the king's palace where he meets his wife and talks to her but is soon discovered and ordered to be slaughtered.

Two drops of his spilt blood gush at a distance and cause a peach tree to grow there and begins to talk to the dishonest wife who asks that the tree should be cut down ; a chip of the tree flies in the process and enters her mouth ; she swallows the chip and becomes pregnet and finally gives birth to baby son who was none other than Batu himself who becomes heir to the throne ; and when he ascends the throne he kills his trecherous wife and invites his elder brother to share the government of the country with him.

entertaining like character, in addition to a fifth chapter about unclassified tales.

This index, however, has its shortcomings, in that it does not define the sphere of coverage not the boundaries of the geographical region, and therefore, classification depends upon the characters of the tale and not the nature of the episodes.

FOLKLORIC INSTITUTIONS IN RUMANIA

by

Abdul Hamid Hawas

The Folklore :

The new society — two composite concepts whose origin and off-shoots are inter-woven for this reason the Rumanian people take great interest in preserving its folkloric traditions and present their local costume on various ceremonial occasions. The Rumanian authorities attach immense importance to the promotion of the general folkloric movement and to the scientific research of folkloric material. Folkloric studies are carried out over a vast field, and it has become necessary for such studies to be properly organized, hence the setting up of the Rumanian Folkloric Institute whose functions are reflected on aesthetics of the artistic work. This has produced fruitful results in the literary, musical and dance spheres. The declared plan of the institute is summarized three points, viz :

- a) collection of material,
- b) research study, and
- c) issue of comprehensive reference works.

This institute performs its functions with the collaboration of some 30 researchers together with a group of administrators and technicians.

The organizing body of the institute is composed of :

- 1) The folkloric sector.
- 2) The metaphysical culture sector.
- 3) Material culture.

Ethnology :

Organized scientific interest in the ethnological aspect dates back to 1952 when a series of social surveys were made of the local village under the auspices of Bukharest University, followed by the establishment of permanent exhibitions and ethnological and folkloric museums in which are placed on show evidence of cultural achievements of Rumania. These museums were originally founded on the basis of folkloric architecture such as dwellings with their contents and annexes, churches, mills of all description, wine and oil presses. These museums issue specialized scientific periodicals.

We may now shift on to the purely academic sphere where we find that this institute carries out exhaustive field research study in which data is collected from museums and libraries and checking is made of hydro-electric achievements, study is also carried out of mass media.

As for the Ethnological and Anthropological Committee, this is a scientific body in charge of co-ordination between the foregoing fields of activity. The Rumanian people are justly proud of their folkloric traditions and engage themselves in scientific study in a healthy atmosphere to keep pace with steady progress.

EGYPTIAN INFLUENCE ON THE HERITAGE OF FOLK TALES

by

S. Thompson

Translated by

Omar Osman Khadhr

It is common knowledge that a number of ancient folk tales have found their way to classical literary legacy, and wherever

tive symbolic forms acceptable to the conscious mind as if it were a good person co-existing an evil one endeavouring to separate and become a perfect being.

The standardized model contains its dynamics, its symbols, its concepts and its structure. The dynamic setting is the vitality operative inside the soul and has its role which it plays between the subconscious and the conscious.

In Ancient Egyptian legends, for example, goddess Hatur typifies the material female Diety although in fact it is the goddess of war and death. Goddess Tut symbolises the mistress of heavenly animals.

This is just a glimpse of ancient folkloric preoccupations with the concept of the mother whether benedictory or evil. The mother has an important role to play in the growth of her baby whose ultimate conduct in society depends to some extent upon his mother's treatment in tender years.

Our grandma', the ogress, is seen in this myth to have behaved favourable towards the innocent young girl and to have been exceedingly rude to the dress-maker's daughter.

On the other side, the father like the mother lives in the subconscious of his child, and our folk and fabulous tales often speak of the son who leaves the family home single handed to try to distinguish himself outside the shadow of his father's influence and finally succeeds in becoming a king or sKultan both of which are just symbols of the father existing the subconscious.

Myths also tell of the son who travels abroad returning after some time fully experienced and well conscious. This state of mind, i.e. ; consciousness is defined by psychologists in the term «male», whereas subconsciousness is known as «female».

Other myths intended to convey some sort of moral are told of the son who asks is father's permission to get married, but the father requires his son to pass successfully through certain risks and adventures prior to winning his consent.

FOLK TALE INDEX SYSTEM FIRST SERIES : INDEXING OF TYPE

by

Dr. Hassan al Shami

It was Y.G. Von Hann who made the first attempt to introduce systematic indexing as early as 1864 of old Greek folk tales which he compared with myths widely known to the Ancient Hellenes. These he classified despite with diversion in content and irrespective of the slim collection of recognized tales as well as the lack of differentiation between the composite type and the motif which is just one part of the narrative.

For this reason, folklorists have continued to refer to tales with the help of recognized titles and later employed distinguishing phrases as a means to classification used by Reinhold Koler, but even this system did not differentiate between the type and the small folk tale units such as the episode and motif. Folklorists, it will be seen, employ three principal units of classification, namely :

The type, the episode and the motif. The first is a traditional tale of an independent nature, the second is a fraction of a tale representing a single event amongst a series of tales not in any way autonomous, and the third is a fractional tale capable of indurance in traditions.

It was folklorist Andre who first drew a distinction between the type and other folk tale units, thereby laying the foundations for a complete index system. Eventually, expansion has been made in the type index which was classified into four main anecdotes and Turkish brief narratives of

A BRIEF SUMMARY OF THE ARTICLES
IN THIS ISSUE

Translated by
Mohamed Safwat

FOLKLORE ART AND SCIENCE

by
Safwat Kamal

Folklore art is filled with creative motives and closely associated with the people's customs and traditions and, as such, continues to grow and flourish with the pace of human civilization. Means of expression of this art can be summarized in these phrases : the rhythm, the rhythmical music and movement, the hand-writing and the coloured surface.

Through the study of folklore creative elements, the cover is lifted beneath which lies the most magnificent experience man has ever known ; such experience allows ample scope for new innovations and it goes without saying that the Arabs have contributed an immense knowledge to human society.

Folklore songs are looked upon as criteria of ascertaining the taste and progress of the human race, and can be taken as a distinct source of expression of social sentiment. In studying folk songs attention must be paid to the occasion on which it is performed, the accompanying instruments and the meaning thereof.

The field of study of folklore is briefly the accumulation of texts, their origin, propagation, analysis and indexing ; and the Arab Academy is giving its closest attention to the study of folklore art and in February 1967 the Cultural Committee of the League of Arab States urged the member-governments to establish in their respective countries their own ethnographical and ethnological museums.

OUR GRANDMA'

by
Dr. Nabila Ibrahim

The gist of this tale is that a mother sent her young daughter to a female dress-maker, or perhaps the daughter saw and liked certain pieces of fancy goods at the dress-maker's place. She asked if she might be allowed to have them, but the dress-maker told her to assassinate her mother first before taking the clothes, because the dress-maker was planning to marry the girl's father. The girl was extraordinarily beautiful and the dress-maker felt jealous of her.

On marrying the girl's father the dress-maker told her to go to the ogress and fetch a sieve from her hoping that the ogress would eat the innocent girl, but the ogress was glad to receive the girl and to deliver the sieve to her together with some precious ornaments. The beautiful young lady went home with the sieve and the ornaments, and when her step-mother saw her she was shocked and bitterly disillusioned.

The dress-maker then sent her own daughter to the ogress with the hopes that the fabulous beast might do likewise to her, but the ogress did not like the girl's look and refused to have anything to do with her. She sent her empty-pocketed while filling her body with insects. When the girl arrived back home agonized her mother gave her a beating. On the other hand the first girl eventually married the Sultan's son who was thoroughly fascinated by her unusual charm and wisdom.

From this myth, can be drawn the moral that the ogress, who is normally a symbol of evil, can once in a while feel inclined to do good for somebody whom she likes. This symbol is conspicuously present in ancient mythology. It is still living to date; it emanates from the subconscious where standardized models move towards defini-

THE FOLKLORE THEATRE

by

Dr. Abdul Hamid Yunis

As cultural planning necessarily means full understanding of folklore which is a true legacy and living expression of most requirements of society, interest in folklore theatre ranks high in scientific and practical human efforts, and occupies a conspicuous place in the overall cultural planning, because this theatre is not only confined to innovation in folklore heritage but also expresses folklore social environment.

In this concept it differs from the mobile popular theatre which propagates the theatrical art. The folklore theatre, however, must take a permanent central position while extending its activity to public open spaces and factories depending, as it does, upon the people's culture.

The programmes of this theatre are mainly impromptu and absorb progressive art inspired by folklore heritage. The folk temperament is the decisive factor in differentiating between what belongs to the

folklore theatre and what is implied in other art theatres.

This project urges endeavour to accumulate folk traditions for presentation to artists and students of art. It is likewise the effective living model for the forms of popular expression, and it refutes the pseudo viewpoint that the Arabian literature lacks dramatic art. The various forms of popular theatrical performance are the composite sample of Arab drama. Perhaps the bard who recites the cycles of the Arabian epics is a true example of this.

The folk music ranks also with the famous popular musical tunes in Europe. This project, being designed and carried out, fulfills an essential requirement of the masses. It enables them to rediscover themselves through their genuine popular expression.

Moreover it confirms the unity of the common expression of peoples all over the world.



A Quarterly Magazine

Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunes

Editorial Staff :

Dr. Mahmud El-Hifny

Ahmad Rushdi Saleh

Abdel Ghani Abu El'Inein

Fawzi El'Anteel

Editorial Manager :

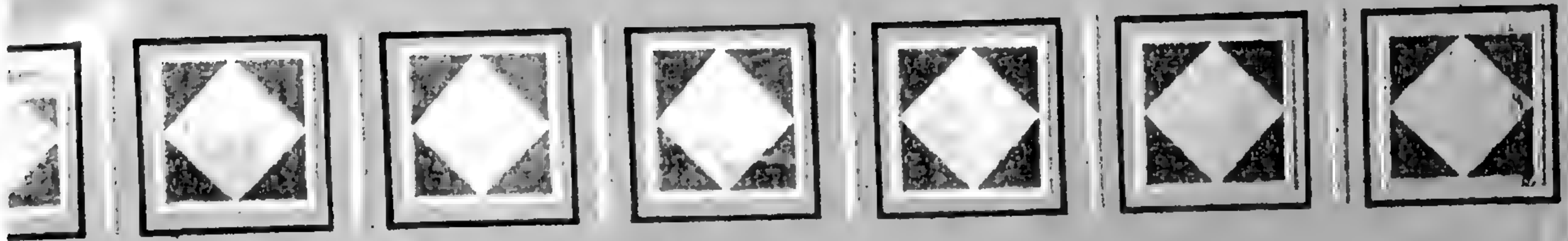
Mogahed Abdel Mounim Mogahed

Art Supervisor :

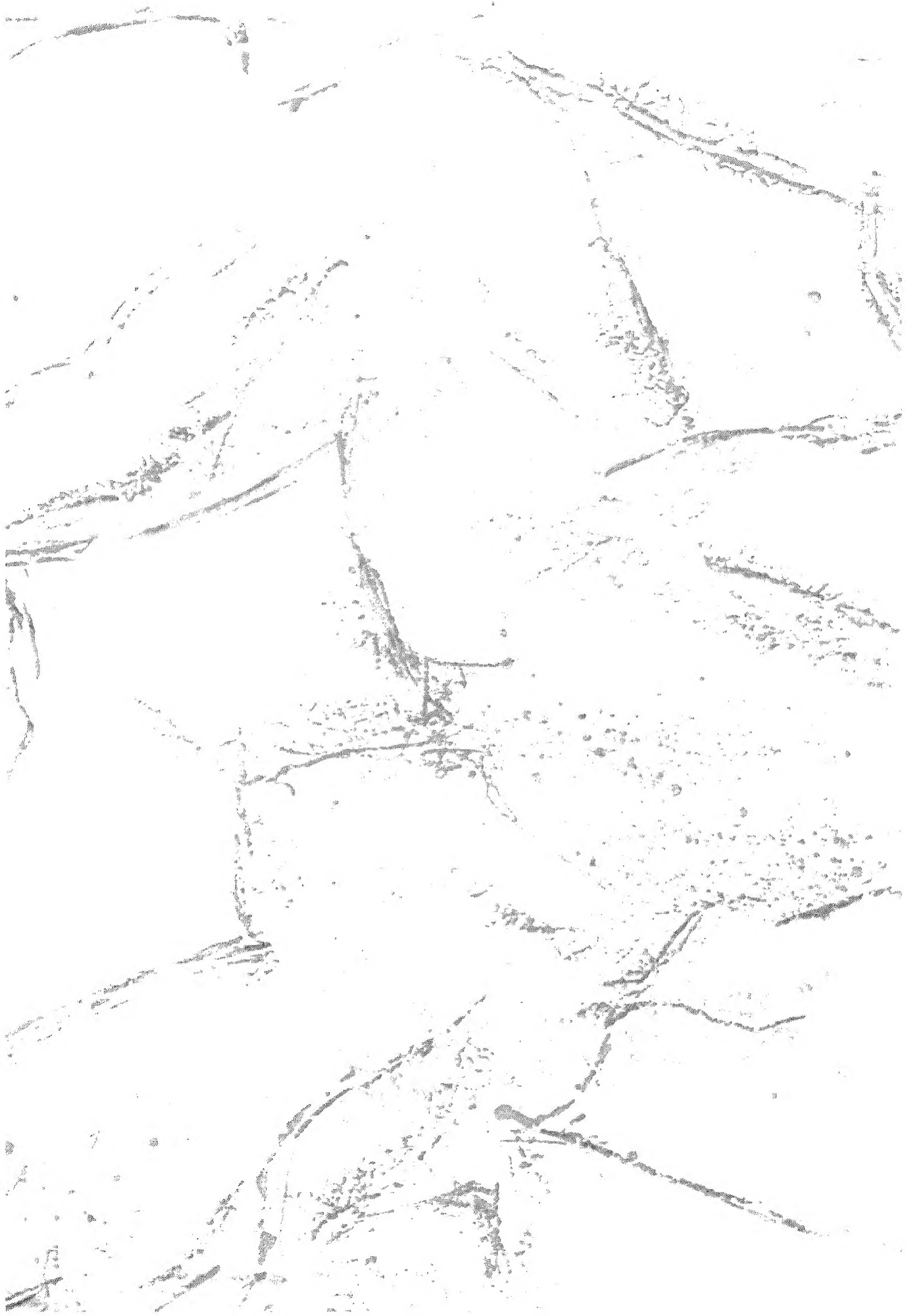
El-Sayed Azmi

Issue Number 8

March 1969



دار الكاتب العربي
فندق الساحة







Bibliotheca Alexandrina



0536309